Cuadrante
Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos
Amigos
Valle-Inclán
Vilanova de Arousa
FUNDACIÓN
VALLE-INCLÁN
CUADRANTE
N 26



Cuadrante

Revista semestral de Estudos Valleinclanianos e Históricos

Editada pola

Asociación de Amigos de Valle-Inclán e a Fundación Valle-Inclán

SUMARIO

J. del Valle-Inclán, *Hacia Europa*. 3

M Alberca, J. del Valle-Inclán, *Ruiz Contreras y Valle-Inclán*. 5

R. Cardona, *Cinco obras de teatro en dos años* 26

A. N. Zahareas, *La estética teatral de los esperpentos como provocación histórica*. 51

M. Topuzian, *Esteticismo y simulacro en las Sonatas*. 69

M. F. Vieites, *Para una taxonomía (im)posible de la obra dramática de Ramón del Valle-Inclán*. 99

F. X. Charlín, J. M. Monterroso, *Valle-Inclán re-visitado por Salaverri* 136

J. Caamaño Bournacell, *Por las rutas turísticas de Valle-Inclán*, 152

Cuadrante

Praza Vella, 9
Vilanova de Arousa
Apartado de Correos Nº 66
www.amigosdevalle.com
amigosvalleinclan1@hotmail.es

Número 26. Xuño 2013

Imprime
Imprenta da Deputación de Pontevedra

Dep. Legal PO-4/2000

ISSN 1698-3971



Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

…tes líneas.
este momento e…
en las eternas desp…
…ro, decir más que ¡Adi…
… á la noble tierra mex…
… ¡Adios á los españoles,
…patriotas, mis hermanos.
…amor y un recuerdo, son
…ndo, conmigo alentará, h…
…íe falte, el recuerdo lu…
…ad, alegre como la Feni…
…omo tevaris, Troya.
…cluir con el adio…
…tica: la tier…

testemuñas

Joaquín del Valle-Inclán



HACIA EUROPA

Partió el 24 del corriente, como decimos en otro párrafo, el periodista español Ramón del Valle-Inclán; publica este señor en *La crónica mercantil* de Veracruz, periódico que él fundó y dirigía, las siguientes líneas:

"Siento en este momento esa torpeza de expresión, en las eternas despedidas. No sé, ni quiero, decir más que ¡Adiós!

¡Adiós! a la noble tierra mexicana y a sus hijos. ¡Adiós! a los españoles, más que mis compatriotas, mis hermanos.

Si un amor y un recuerdo, son algo en este mundo, conmigo alentará, hasta que la vida me falte, el recuerdo luminoso de esta ciudad, alegre como la fenicia Gades, y heroica como tevaris, Troya.

Quiero concluir con el adiós melancólico de mi tierra céltica: la tierra legendaria de la saudade y de la ternura.

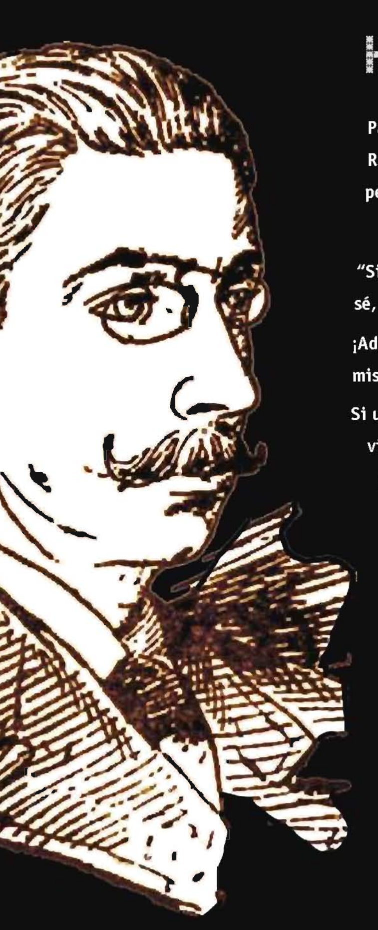
¡Adiós ríos! ¡adiós fontes!

¡Adiós regatos pequenos!

¡Adiós canto ven os ollos!

¡Eu nunca mais hey de velos!

Veracruz, Marzo 24 de 1893.- Valle-Inclán"



Página siguiente: Retrato de Valle-Inclán en *EL Universal*, de México, 15 de mayo de 1892



Hacia Europa.—Partió el 24 del corriente, como decimos en otro párrafo, el periodista español Ramón del Valle-Inclán; publica este señor en *La Crónica Mercantil* de Veracruz, periódico que él fundó y dirigía, las siguientes líneas:

«Siento en este momento esa torpeza de expresión, en las eternas despedidas. No sé, ni quiero, decir más que ¡Adios!

¡Adios! á la noble tierra mexicana y á sus hijos. ¡Adios á los españoles, más que mis compatriotas, mis hermanos.

Si un amor y un recuerdo, son algo en este mundo, conmigo alentará, hasta que la vida me falte, el recuerdo luminoso de esta ciudad, alegre como la Fenicia Gades, y heróica como tevaris, Troya.

Quiero concluir con el adios, melancólico de mi tierra céltica: la tierra legendaria de la *saudade* y de la ternura.

¡Adios ríos! ¡adios fontes!
¡Adios regatos pequeños!
¡Adios canto ven os allos!
¡Eu nunca mais hey de velos!»

Veracruz, Marzo 24 de 1893.—*Valle-Inclán.*

no habría
revione
defender-
cumpliría
ibunales á
sentencia.
de noche,
sas, sólo ó
á pierna
de billetes
legos ni
que acaba

ó formada
nos de los
su choco-
corazón de
y penal de
dentemen-
rrible mo-
necesitaría
palos tele-
lla que hu-
rían el he-
ideas son
sonas, aun

n asombro
o que jus-
Las dos hi-
s de hacer,
y penal de-
tado de ci-
o, más mo-
social, más
ley penal.
ner horror
de la ley;
o á la per-
ranquilidad
los *organis-*
la ley pue-

penal, co-
no deben
dad, y debe
Está el cole-
conclusión:
líticas, mo-
elementos
a. El asun-
en México.

L
A COSTA

s ha con-
mpresa del
etidido pro-
el Pacífico,
nus de lá
la mañana

Noticias Diversas.

Calendario.—Hoy: San Eustasio.—Mañana: Santos Juan Clímaco y Régulo.

Turno.—Agente del Ministerio público, 2.°, Lic. Zepeda Peraza.

Juez 2.° de lo criminal, Manuel F. de la Hoz.

Juez 2.° correccional, Lic. Manuel Olivera Toro.

Bolsa.—Marzo 28.—Londres, 60 días 32 ⅛, vista 00. París, 60dv. 3.35 vista 3.32 ½. Nueva York, vista 52 ⅛. Alemania 60 días 2.72 ½, vista, 2.70. España, v. 29. Habana vista, 42 %. Pesos mexicanos en Londres, 37 ⅜. Id. en Nueva York. $0.66 ½.

Una pregunta del «Monitor Republicano.»—Nuestro colega *El Monitor Republicano* demuestra su habitual perspicacia, formulando la siguiente duda: Como los escritores del *Demócrata* han sido denunciados por los jueces, y siendo éstos parte en el asunto ¿quién juzgará á aquellos señores.

El *Monitor* puede tomar nota de que el juez en este asunto, es el Sr. Gonzalo Espinoza, Secretario del Juez Sr. Morán, y á quien pasa esta causa por licencia solicitada por el mencionado Sr. Morán.

Queda la pregunta del *Monitor* resuelta, y hasta que otra grave perplejidad aparezca en las columnas de nuestro buen colega.

Hacia Europa.—Partió el 24 del corriente, como decimos en otro párrafo, el periodista español Ramón del Valle-Inclán; publica este señor en *La Crónica Mercantil* de Veracruz, periódico que él fundó y dirigía, las siguientes líneas:

«Siento en este momento esa torpeza de expresión, en las eternas despedidas. No sé, ni quiero, decir más que ¡Adios!

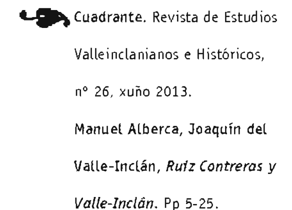
¡Adios! á la noble tierra mexicana y á sus hijos. ¡Adios á los españoles, más que mis compatriotas, mis hermanos.

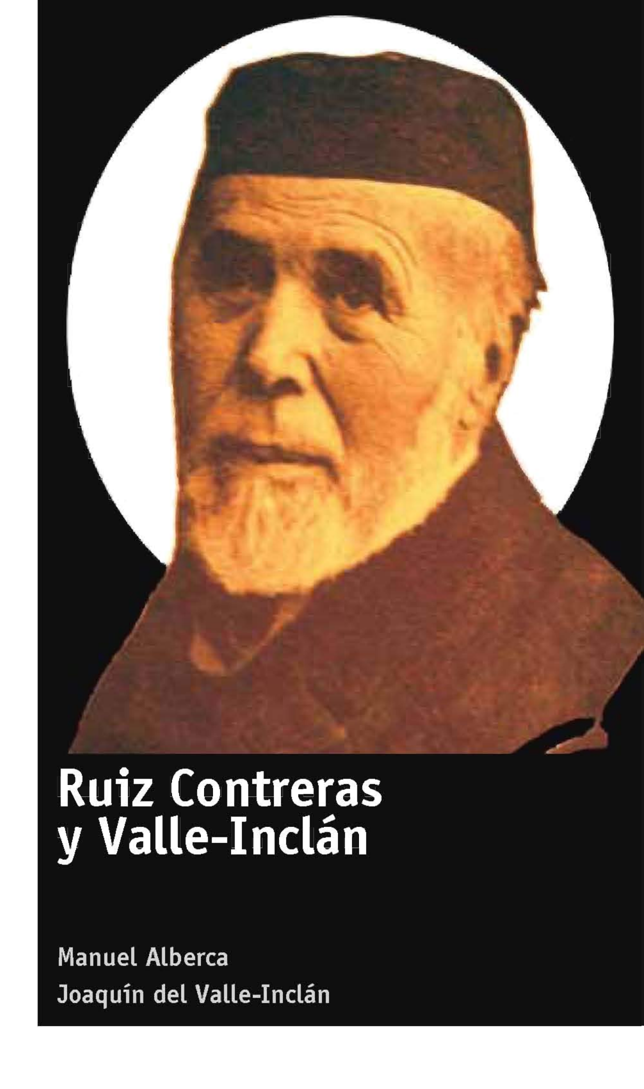
Si un amor y un recuerdo, son algo en este mundo, conmigo alentará, hasta que la vida me falte, el recuerdo luminoso de esta ciudad, alegre como la Fenicia Gades, y heróica como tevaris, Troya.

Quiero concluir con el adios, melancólico de mi tierra céltica: la tierra legendaria de la *saudade* y de la ternura.

¡Adios ríos! ¡adios fontes!
¡Adios regatos pequeños!
¡Adios canto ven os allos!
¡Eu nunca mais hey de velos!»

Veracruz, Marzo 24 de 1893.—*Valle-Inclán.*


Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 26, xuño 2013.
Manuel Alberca, Joaquín del Valle-Inclán, *Ruiz Contreras y Valle-Inclán*. Pp 5-25.



Ruiz Contreras y Valle-Inclán

Manuel Alberca
Joaquín del Valle-Inclán

Luis Ruiz Contreras (1863-1953) fue autor, crítico, reputado traductor de literatura francesa, fundador de varias revistas -la más señera *Revista nueva* en 1899- y prolífico autor de todo tipo de folletos que editaba a su costa.

Al considerar su testimonio deben tenerse en cuenta aspectos básicos como la cercanía a los hechos, un mínimo de objetividad o la coherencia de lo narrado antes de concederle fiabilidad. Sin embargo Ruiz Contreras presenta un relato que adolece de abundantes contradicciones, siempre muy posterior a los hechos amén de un evidente resentimiento, no sólo hacia Valle-Inclán, sino hacia otros literatos –Azorín, Pío Baroja, Joaquín Dicenta- que sin él, de aceptar sus afirmaciones, nada habrían sido. Por ejemplo, en carta a Miguel Santos Oliver, el dos de noviembre de 1916: "[...] En otro tiempo fue mi casa refugio de los que ahora se apellidan *generación del 98*. Martínez Ruiz tomó de mi sotanillo el papel de su *Charivari*; Valle-Inclán honró mi mesa durante algún tiempo, cuando no tenía mesa ni sillas en que

sentarse, y se alimentaba fantásticamente con agua de la fuente de los Galápagos, que su espíritu irónico juzgaba muy alimenticia [...] A Pío Baroja lo saqué de la trastienda húmeda y lóbrega de la panadería de la plaza de Las Descalzas, donde tomaba la cuenta a los repartidores de pan de Viena, y lo llevé a mi casa primero, y a *Revista nueva* después, donde acabó el desilusionado por convertirse al fin en ídolo. ¿Cómo correspondieron todos? Ya he dicho bastante de Joaquin Dicenta. Baroja, en su entrevista con El caballero audaz, saltó dos años de su vida, los más intensos, para no verse obligado a pronunciar mi nombre, ni el de mi revista. Valle-Inclán, el macabro guasón, dijo en otra entrevista 'que habían fundado la *Revista nueva* él y Azorín, con Lasalle de administrador' "[1]. Con el mismo objetivo de declararse artífice y protector de carreras literarias en su "Evocación de recuerdos": "Joaquín [Dicenta] llevó a mi casa –que yo le obligué a considerar como propia- sus amigos Rafael Delorme, Adolfo Luna, Ricardo Fuente y Antonio Palomero. Este último llevó después a Martínez Ruiz, a Rubén Darío y a Valle-Inclán [...] Dije que se reunían en mi casa para publicar una revista. Compartía yo entonces el ansia de amontonar papel blanco en el sótano [...] salieron de allí algunas resmas para un libro de Rafael Altamira, para *Dulces y amargas* de Bahamonde, para *El regionalismo en Galicia* del jorobado Pedreira; para el *Charivari* de Martínez Ruiz; pero aun cuando le di a Joaquín la llave del sótano y autoricé a un impresor para que me cargase los gastos en cuenta, no hicieron la revista. Sólo tres años más tarde hice yo *Revista nueva*, con escritores nuevos"[2].

Con relación a Valle-Inclán las aportaciones de Ruiz Contreras consisten en dos entrevistas y dos volúmenes, *Medio siglo de teatro infructuoso* (1930) –véanse apéndices I a III- y *Memorias de un desmemoriado* (1946), el más amplio de todos.

Tomamos el orden cronológico comenzando con su encuentro en Madrid, alrededor de finales de 1896 o comienzos de 1897, cuando Azorín lo sitúa en la tertulia, los "miércoles de Ruiz Contreras"[3], datación a la que, aproximadamente, correspondería la versión de éste: el dibujante Pons le informa de la presencia de don Ramón en Madrid y posteriormente lo lleva a su tertulia Antonio Palomero. No hay posibilidad de aseverar o negar este aserto pero, a beneficio de inventario, podemos darlo por cierto en líneas generales. La persona a la que conoció, en la descripción física es muy semejante en 1930 y 1936:

> Una tarde se presentó en la cervecería de la Carrera de San Jerónimo un caballerito barbado, melenudo, sarmentoso; traje negro, chistera y capa: Valle-Inclán.
>
> un hombre joven, barbado, con larga melena, traje de paño oscuro, ribeteado con cinta de seda, una capa amplísima, chistera y unos quevedos de carey, tras de los cuales brillaban unos ojos dulces y penetrantes. Aquel hombre era Valle-Inclán. (Apéndices I y II);

[1] Ruiz Contreras, L. , *Día tras día. Correspondencia particular*, 1950, p. 189-190. La mencionada entrevista de Valle-Inclán -*Por esos mundos*, Madrid, 1-I-1915- reza: "Por aquellos días fundamos Revista nueva. Allí escribimos Azorín, Benavente, Baroja, Maeztu, yo, todos cuántos hallábamos cerrados los periódicos... La crítica musical la hacía en aquella revista Pepe Lasalle, editor y administrador".

[2] Ruiz Contreras, L., "Evocación de recuerdos", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 13-I-1925, p. 5. Tampoco tiene desperdicio el artículo "Pío Baroja", *Prometeo*, Madrid, III, nº 14, 1910, p. 45-52.

[3] Martínez Ruiz, J., *Charivari*, 1897, p. 41-42.

pero es notoria la diferencia en 1946:

> Era una figura estática, rígida, caballeresca. Edad indefinible, luenga barba y melenas del negro más negro que pueda producir la naturaleza y la industria de los colores; ojillos brillantes, de bestia cruel, y labios gruesos de ingenua bondad. Traje negro; capa sobre los hombros; chistera de ala plana sobre la frente. Algo narigudo. Tez pálida.

Al aparecer don Ramón en su tertulia "recuerdo que el primer día que se presentó Valle-Inclán nos contó una estupenda aventura de amor, en la que él había sido, naturalmente, el protagonista" (v. Apéndice II) pero diez años más tarde se convierte en prolijo relato:

> Y a la media hora de hallarse amistosamente acogido entre nosotros, en pie, con palabras incisivas y en un tono aniñado (ceceante y agudo) refirió –sin que nadie se lo preguntase ni viniese a cuento- su infame aventura con la esposa de un verdadero intelectual, mujer de poco seso, tan sensible a los halagos frívolos como ignorante de las consideraciones que merecen la ciencia y el estudio.
>
> Mis contertulios callaban; y también yo le oí en silencio hasta el final de su relato improcedente; pero cuando terminó me levanté para decirle, de cerca y con mucha cortesía:
>
> - Por ser nuevo en mi tertulia consentí su vanidosa expansión; sólo debo advertirle que no me interesan las aventuras galantes porque desprecio los donjuanismos como el que usted ostenta. Me han dicho que usted tiene publicadas en un tomo *seis historias amorosas*, y espero leerlas con agrado. Cuando tenga usted otras seis que referir, le aconsejo que lo haga en otro libro, pero que no pruebe nuestra tolerancia con relatos verbales que ni a usted le honran ni a nosotros nos divierten[4].

Tovar

Valle y Pío Baroja. *Semana Ilustrada*, 1909.

[4] Ruiz Contreras, L., *Memorias de un desmemoriado*, 1946, p. 184-185.

Resulta altamente improbable que don Ramón, a quien amigos como Torcuato Ulloa y Ricardo Fuente describen en esos años, de 1895 a 1897, como frío y reservado, contase acontecimientos de su vida privada, cosa que por otra parte no hizo nunca; el fantaseo de una conquista amorosa es probable en tono literario, en Italia o en Tierra caliente por así decirlo, pero nunca nada relativo a su vida privada; además, aumenta las dudas que ambas referencias a esa aventura amorosa se realizaron tras la muerte de Valle-Inclán.

En manos de Ruiz Contreras don Ramón pasa de ser persona "que sin pan ni viandas se pasaba fácilmente" a comensal voraz: "[...] Cenamos, conforme a mi costumbre de aquel tiempo, huevos fritos, un entrecote de medio kilo con muchas patatas, queso, fruta y dulce de almíbar. Saciaba él [Valle-Inclán] su feroz apetito [...]"; e igualmente contradictoria es la descripción de su trato: en 1930 no menciona su amistad pero en 1936 resulta que "Nos hicimos amigos, excelentes amigos" (v. Apéndice III) aunque en 1946 olvida ese hecho y su trato pasa de "todas las noches" a "yo solamente le veía los miércoles", "cuando ya no cenaba conmigo", "en muchos días no compareció" hasta terminar con "después de haberse ausentado sin motivo alguno, como ya lo hizo antes varias veces"[5].

Casi de pasada y solamente en una ocasión, afirma que colaboraron en una obra teatral: "*La condesa de Romani* de Alejandro Dumas, que Valle-Inclán y yo tradujimos a medias por encargo de Palencia"[6].

La obra aparece en el repertorio de la compañía de María Tubau y Ceferino Palencia en 1897, acompañada de otra producción de Ruiz Contreras, *El pedestal*[7], aunque solamente nos atañe la primera; se anunció en la prensa, generalmente sin otra mención que el título, excepto en un diario donde claramente se explicita el traductor:

[...] *La condesa Romani*, de Dumas, traducida por Luis Contreras [...][8].

Nada más se recoge hasta la fecha del estreno –un estrepitoso fracaso pues duró en cartel solamente dos noches- cuando se informa: "[...] Al final de la comedia y a instancias del público nos dijo el señor García Ortega que *La condesa Romani* había sido traducida al castellano por los señores don Luciano Salvador y don Ramón Valladar"[9].

Luciano Salvador es uno de los múltiples seudónimos de Ruiz Contreras –como Palmerín de Oliva o El amigo Fritz- que repite en *Clave matrimonial* (1906) o *Femenina inquietud* (incluido en *Tierra natal*, 1930) pero que el segundo nombre corresponda a nuestro autor no parece lógico por varias razones:

Primero, se desconoce el empleo de seudónimos por parte de Valle-Inclán; sí hay omisión del nombre en la traducción de *Mujeres adúlteras* -su labor como tra-

5 ídem, p. 186, 191, 196.

6 Ruiz Contreras, L., *Medio siglo de teatro infructuoso*, 1931, p. 236-237.

7 "Teatro de la Princesa", *El liberal*, Madrid, 1-IX-1897.

8 "La campaña de invierno", *La correspondencia de España*, Madrid, 2-IX-1897.

9 "Teatro de la Princesa", *El liberal*, Madrid, 26-X-1897; también en la misma fecha "Los teatros", *El imparcial* y Blasco, R., "Teatro de la Princesa" en *La correspondencia de España*.

ductor es un aspecto que sale fuera de este artículo- pero por bodrio o desastre que fuese la obra, suya o en colaboración, ya fuese *La cara de Dios* (1900) o *Antes que te cases* (1903) firma "orgullosamente, no sé si por desdén, si por despecho"[10].

En segundo lugar, el conocimiento de la lengua francesa escaseaba en Valle-Inclán y abundaba en Ruiz Contreras, y finalmente el primero no tenía ninguna experiencia en labores dramáticas –aunque probablemente sí interés- frente al segundo que ya había estrenado, en colaboración con Pompeyo Gener, *Los señores de Paper* en 1892. Por tanto es muy aventurado dar por cierta su participación en *La condesa Romani*, hecho que treinta y tres años más tarde solamente recuerda Ruiz Contreras.

Suevia, 1914.

La segunda mención a producciones literarias vendrían a ser unos artículos que don Ramón habría escrito contra el actor y director teatral Emilio Thuillier, "unos articulejos en *Madrid Cómico* poniendo como no digan dueñas al director del elenco". Pero ni en esa publicación, ni en ninguna otra hasta el momento, se han descubierto no ya los mencionados textos sino una simple alusión; tampoco indica los motivos para atacar a Thuillier quien además era el director de la compañía donde trabajaba su futura mujer, Josefina Blanco[11].

Tocante al aspecto biográfico, escasos son los hechos que narra, siempre los mismos aunque con notorias diferencias. Vienen a ser como parábolas: Ruiz Contreras enseña educación a Valle-Inclán, da de comer al hambriento, cuida al enfermo, le consigue trabajo como actor, ayuda al necesitado en su tarea literaria... y recibe ingratitud y desvío.

[10] Dedicatoria en *Sonata de primavera* (1904).

[11] "Correo de teatros", *El globo*, Madrid, 11-IX-1897.

Ruiz Contreras afirma que su relación terminó hacia abril de 1899 y por tanto no pueden ser verdad las anécdotas sobre la miseria y el hambre que padecía Valle-Inclán: En estos años no tenía ninguna necesidad económica, todo lo contrario, en palabras de Ricardo Fuente "Valle-Inclán es un hombre envidiable. Tiene buenos y escogidos libros para deleitarse en su lectura; amigos con quienes flanear conversando de comunes ideales y aspiraciones; pasa unas cuantas horas diarias en el café Inglés o en la Cervecería, donde abre la válvula de sus odios y desdenes literarios; escribe libros y artículos sin que le aguijoneen las necesidades del momento, y profesa esa amable filosofía cuya suprema fórmula consiste en soberano encogimiento de hombros"[12]; bien Ruiz Contreras confunde sucesos que conoció posteriormente, bien los inventa para adjudicarse un papel más importante, como hace en sus gestiones con Emilio Thuillier para que aceptase a Valle-Inclán como actor. Don Ramón, en carta del cinco de septiembre de 1898, había solicitado el apoyo de Pérez Galdós recomendándole como actor a "Carmen Cobeña, a Emilio Thuillier y a Donato Giménez –empresa nueva que acaba de tomar La Comedia- Si usted echa mano de toda su respetabilidad, yo sé que la recomendación de usted será para ellos un hukase [sic]"[13], recomendación que sin duda sería mucho más efectiva que cualquier componenda de Ruiz Contreras. Poco después ya está trabajando en los ensayos –"[...] han comenzado los ensayos de la nueva obra del señor Benavente *La comida de las fieras*"[14] -y se anuncia con un tremendo bombo su participación: "Y por si fuera poco, en el estreno de *La comida de las fieras* coincidirá otra novedad. Valle-Inclán, el conocidísimo escritor [...] se apercibe para demostrar sus cualidades de actor. En *La comida de las fieras* desempeña uno de los principales papeles el celebrado autor de *Epitalamio*"[15].

Si Ruiz Contreras acompañó a Valle-Inclán a comprarse un frac, si salvó una de las representaciones de la obra y otros detalles son imposibles de comprobar; otras son completamente inexactas, por ejemplo:

> Íbamos los incondicionales del autor a engrosar el no muy numeroso público, y así avanzaban las representaciones poco fructuosas para la empresa. (v. Apéndice I).

La empresa del teatro de La Comedia mantuvo en cartel *La comida de las fieras* desde su estreno, el siete de noviembre, hasta diciembre de 1898, aunque con algunas intermitencias, logrando Benavente algo inusual aunque sin llegar a la popularidad de las obras de Vital Aza, por poner un nombre. El segundo apunte, seudónimo de Adolfo González Rodrigo, resume claramente el problema:

> Con rara unanimidad, los críticos de la gran prensa [...] han rendido tributo de justicia a los indiscutibles méritos literarios del señor Benavente. ¿Qué después y a pesar de esto el público no ha respondido en la medida que era de esperar? Pues

[12] Alberca, M. y Valle-Inclán, J. del, "Valle-Inclán en Madrid: 1895-1899", *Cuadrante*, nº 25.

[13] Nuez, S. de la y Schraibman, J., *Cartas del archivo de Galdós*, 1967, p. 27.

[14] "Diversiones públicas", *La época*, Madrid, 9-X-1898.

[15] "Una comedia nueva y un nuevo actor", *El globo*, Madrid, 16-X-1898.

se vendrá a demostrar que *La comida de las fieras* no ha sido un éxito para la galería y sí para la gente de letras[16].

Las razones que causaron el alejamiento de don Ramón no se tienen en pie:

> [...] un día compareció [Valle-Inclán] de pronto con esta pregunta:
>
> - La revista que usted ha organizado, ¿se mantendrá mucho tiempo?
>
> A lo cual respondí:
>
> - Hemos cobrado suscripciones de semestre, y el bolsillo del bondadoso Matheu responderá generosamente.
>
> - Verá usted –razonó- tengo acabados seis capítulos de novela [sic], y me atasqué de tal modo, que no salgo del atolladero; y se me ocurre pensar que si usted los publicara me serviría de aguijón el compromiso inaplazable de seguirla.
>
> En el número sexto de *Revista nueva* se incluyó el primer capítulo, y sucesivamente los demás a lo largo de dos meses; pero ni en todo ese tiempo, impelido por la urgencia, supo escribir el séptimo. Y en vez de confesarme su ineptitud (voluntaria, puesto que procedía solamente de su obstinado espíritu de supuesta perfección), dejó de verme y con cínica desenvoltura dijo en el café que no podía resignarse a seguir escribiendo en una revista donde se deslucía su prosa con múltiples erratas[17].

***Heraldo de Madrid*, 1906.**

Dejando de lado que "Adega" apareció en *Revista nueva* solamente hasta el capítulo IV y en el período de un mes, error que puede deberse al paso de los años, Valle-Inclán en este año tiene muy poco interés en publicar y repite, con mayores o menores variantes, textos anteriormente editados con excepción del brevísimo "Martínez Sierra", siendo el texto de "Adega" lo aparecido en *Germinal*[18] por tanto carece de sentido que, si llevaba dos años atascado, por aparecer otra vez en *Revista nueva* se sintiese obligado a darle fin.

No constan datos de que tuviesen relación alguna –probablemente coincidieron en diversos actos, como el banquete a Pío Baroja en 1902 o en actos de la editorial CIAP, de la que ambos eran autores- pero no será hasta muchos años después, en 1932, cuando existe constancia de que vuelven a ponerse en contacto, pero antes de proseguir el análisis de las afirmaciones de Contreras es preciso clarificar la situación de Valle-Inclán en este año. Sintéticamente, porque el tema es muy amplio, se da por hecho que tras la quiebra de la CIAP en 1931, casa editorial que le pagaba 3.000 pesetas al mes por la exclusiva de sus obras, don Ramón

[16] *Segundo apunte, el*, "Benavente y Puiggener", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 15-XI-1898.

[17] *Memorias de un desmemoriado*, p. 196-197.

[18] "Martínez Sierra", *Instántaneas*, Madrid, 25-XI-1899 y "Adega (cuento bizantino)", *Germinal*, Madrid, 4-VI-1897.

se había quedado en la miseria. Los hechos contradicen tal creencia. Cuando menos había cobrado de la editorial CIAP dos liquidaciones de 15.896 y 4.292 pesetas con fechas de veintisiete de julio y veinticuatro de noviembre de 1931; la editorial Dédalo le pagó el diecinueve de agosto 4.000 pesetas por la autorización para publicar las *Sonatas* y algunos cuentos breves –en ediciones de 30.000 ejemplares- en la colección *Novelas y cuentos* y cabe suponer que cobraría a mayores un tanto por ejemplar. Por otra parte, en marzo de 1932 le pagan todos los haberes atrasados de su cargo de Conservador, de septiembre de 1931 a marzo de 1932, o sea 14.000 pesetas[19]. Y aunque no hay, por el momento, posibilidad de cuantificar otros ingresos deben considerarse la venta de *Obras completas* efectuada a través de la editorial Hernando –18 volúmenes- 91 pesetas al contado o 100 pesetas a plazos, volúmenes sueltos como *Viva mi dueño* o *La lámpara maravillosa*[20] a lo que se suma lo recibido por los folletones de *El ruedo ibérico* en *El sol* durante 1931 y 1932. Finalmente, el sueldo de Conservador general del Patrimonio de abril a junio, momento de su dimisión, le proporcionaría 6.000 pesetas, cantidad nada despreciable.

Cuando se afirma que estaba en la miseria recuérdese, por poner un ejemplo, que su mujer, Josefina Blanco, con la que estaba en proceso de separación, cobraba como profesora numeraria de declamación en el Conservatorio de Madrid la cantidad de 2.000 pesetas anuales[21]. Si don Ramón estaba en la miseria habrá que explicar cómo sobrevivía gran parte de la población.

La muy citada nota de Manuel Azaña del veintiséis de junio de 1932 es en parte falsa y en parte inexacta:

> Valle-Inclán ha dimitido el cargo que le dimos el año pasado. Estaba sin un céntimo y no tenía ni para comer. Inventé para él una función: la de Conservador del Patrimonio Artístico, con 24.000 ptas. El Gobierno lo aceptó y fue nombrado. Ni siquiera me dio las gracias. No tenía nada que hacer y pasados unos meses hubo que asignarle alguna ocupación. Se le dijo que atendiera al palacio de Aranjuez. Al punto riñó con la Junta de patronato de lo que fue patrimonio de la Corona, y con sus pretensiones de autócrata comenzó a dar órdenes disparatadas que nadie tenía obligación de obedecer. Han ocurrido, con este motivo, cosas muy pintorescas, como en todo lo que aparece Valle-Inclán. Al mismo tiempo su mujer le ha planteado el divorcio y el juez ha ordenado que se le retenga a Valle la mitad del sueldo de su cargo. Furioso Valle ha dimitido, alegando que no se le deja funcionar a su gusto; pero en realidad para que su mujer no cobre nada de su sueldo. Valle es así, y como le gusta hacerse la víctima el mismo día que puso la dimisión delante de unos amigos envió el reloj a empeñar. Ahora anda por los cafés vociferando contra el Gobierno. Creo que todavía no me maltrata personalmente, pero ya lo hará. Dice que mis colaboradores me preparan la suerte de Prim, y que Casares y Menéndez me asesinarán[22].

[19] Documentos en el Legado Valle-Inclán Alsina, Universidade de Santiago de Compostela.

[20] V. anuncios entre otros en *Heraldo de Madrid*, 13-VIII-1931, p. 13; La libertad, Madrid, 9, 11 y 16-I-1931; Luz, Madrid, 17-V-1932, p. 6 y 18-V, p. 2.

[21] El nombramiento en *Gaceta de Madrid*, Madrid, 8-X-1932, p. 161.

[22] Azaña, M., *Memorias políticas y de guerra*, 1976, p. 433-434.

Aunque fuera del propósito de este artículo, urge señalar varios aspectos discordantes. En primer lugar, el pleito de divorcio entró en sala el trece de diciembre de 1932 y se celebró a puerta cerrada[23] publicándose la sentencia quince días más tarde[24]. Es posible que un juez dictase una providencia anterior referente a la parte del sueldo que debía entregar a su mujer, pero tampoco es descartable que Azaña se basase solamente en la demanda de Josefina Blanco. En cualquier caso no fue esa la causa sino que don Ramón tenía muy buenos motivos para dimitir explicados por él mismo y, en testimonio olvidado, por su amigo Ricardo Baroja:



El pueblo gallego, 1925.

> Cuando se lee a cualquier afamado polígrafo y se le pesca algún gatuperio en cosas que el lector sabe, éste sospecha que en asuntos que el lector desconoce, también se equivocará el polígrafo. ¿No es cierta la premisa, aunque esté horriblemente enunciada?
>
> Cuando se ve que el Gobierno, para resolver un asunto sencillo, toca el violón, es de sospechar que en los difíciles y complicados tocará todos los instrumentos a tutiplén.
>
> Veamos. El Gobierno de la República desea que Valle-Inclán, viejo, cansado, víctima de la indiferencia y del analfabetismo hispano, pueda vivir con decoro. Se trata de un literato, y por lo tanto, parece lógico el emplearle en un menester literario. Pongamos, por ejemplo, cronista de los fastos republicanos. ¡Muy bien! Valle-Inclán en su casa describe en estilo fastuoso la decadencia, la podredumbre monárquica, las chulerías primorriveristas, las insidias catalanistas, las conspiraciones, la campaña revolucionaria, el pacto de San Sebastián, la derrota de los monárquicos en las elecciones, la huida del rey, el levantamiento del pueblo, las algaradas de la Puerta del Sol, la instauración de la República, etcétera..., etcétera.
>
> Valle-Inclán realiza su obra a la perfección, y así nos encontramos con la historia de momentos culminantes para España escritos por un testigo presencial. ¡Admirable!
>
> Pues bien; el Gobierno empuña con la mano izquierda el astil del violón, con la derecha requiere el arco y crea para Valle-Inclán el cargo de Conservador del Tesoro Artístico Nacional. Es decir, inventa un empleado que tiene que cuidar desde los bisontes de la cueva de Altamira hasta el museo del Prado, desde el Acueducto de Segovia hasta los tapices de la Seo de Zaragoza, vigilar Santa María de Naranco, la Alhambra de Granada y los muros ciclópeos de Tarragona. ¿Habráse visto disparate semejante?

[23] "Sala segunda: Señor Alvarez Valdés. Doña Josefina Blanco con don Ramón del Valle. Divorcio", *El sol*, Madrid, 13-XII-1932.

[24] *Boletín oficial de la provincia de Madrid*, Madrid, 28-XII-1932, p. 5 y *Gaceta de Madrid*, Madrid, 5-I-1933, p. 107.

Y este cargo no tiene a sus órdenes a nadie, ni a un mal escribiente. Valle-Inclán quiere hacer algo, legitimar con su trabajo el sueldo que le paga el Estado. Hay que tener en cuenta que Valle-Inclán no ha sido discípulo de don Francisco Giner de los Ríos.

Valle-Inclán se encuentra con la indiferencia ministerial. Choca mucho en los centros oficiales el que el literato haya tomado en serio su misión. Los aprovechados institucionistas piensan: Este hombre está loco; le creamos un carguito para que vaya buenamente tirando sin hacer nada, y ahora nos sale con proyectos y con historias tártaras. ¡Es inadmisible!

La inverosímil extensión de las actividades anejas al empleo le debían dar idea de que no había necesidad de que pudieran ejercerse. Nosotros no estamos acostumbrados a semejante conducta. Desempeñamos cuatro, diez empleos, que, naturalmente, no podemos desempeñar; cobramos los cuatro, los diez sueldos, y tan campantes. La culpa es nuestra por nombrar a personas ajenas a la Institución Libre de Enseñanza o al partido socialista para estas ganguitas. Algo mejor hubiera sido el escoger para tal empleo a algún sobrino, a algún allegado de un ministro que no amenazaría a cada paso con la dimisión.

El resultado final es que Valle-Inclán ha tenido que enviar a paseo su empleo y al ministerio de Instrucción pública, nido de chinches neas e institucionistas. Allí se habrá suspirado de satisfacción, y algún tortuoso seguidor de don Francisco Giner de los Ríos, o algún aprovechado prójimo de la Casa del Pueblo, se calzará la prebenda absurda creada para Valle-Inclán con los gajes que ahora tiene, y algunos más.

Pues bien; si en un asunto tan sencillo y tan fácil de resolver, el Gobierno procede tan desatinado, ¿qué no hará en cuanto tenga que resolver problemas tan complicados y tan graves como el de la Reforma agraria o el Estatuto catalán? España tiembla aterrada al pensar en qué manos está el pandero gubernamental, y si baila como un oso al son del pergamino es por miedo a la porra flexible del guardia de asalto y al máuser de la guardia civil.[25]

Era un cargo para figurar, vacío de competencias; aunque a comienzos de año "se encomienda al Conservador General del Tesoro Artístico Nacional, don Ramón del Valle-Inclán, la misión de organizar como museo el que fue Palacio de Aranjuez"[26] sus enfrentamientos con el Patronato de esta casa –se dice que cuando intentó entrar lo echaron a patadas- y finalmente el proyecto de ley sobre patrimonio artístico, sobre el que no le informaron, lo forzaron a dimitir y, a pesar de los intentos del gobierno, se mantuvo firme en su decisión.

[...] Cediendo a la presión conminatoria de Ud. hice pública su dimisión, más ni en la Gaceta se insertó, ni querría verme obligado por usted a violentar mis propósitos, dando carácter oficial a la dimisión. No desearía pues, Don Ramón, ceder a su noble susceptibilidad. Como le dije en una de mis cartas, Azaña y yo tenemos acordada la labor concreta que habría de encomendarse a usted; y como ambos estamos persuadidos de que usted haría de aquello que se le encargase un exquisito centro de arte, le rogamos vuelva sobre su acuerdo, firme la nómina del mes, y nos autorice a

[25] Baroja, R., "De buena fe", *El imparcial*, Madrid, 21-VI-1932, p. 4.

[26] *Gaceta de Madrid*, Madrid, 29-I-1932, p. 732.

ambos para, si le parece oportuno, dar nosotros las explicaciones públicas que sean necesarias, una vez que esté ultimado el expediente sobre la Granja y brindada a usted la labor en que hemos pensado.

Le agradeceré don Ramón, su asentimiento, a fin de enviarle rehecho el Documento que esta mañana firmó, y podérselo comunicar a Azaña.

Con el mayor respeto y admiración es suyo afmo.

Fernando de los Ríos

P. S.

Quiero que sepa U. Don Ramón, que la encuesta sobre el Patrimonio Artístico Nacional, fue acuerdo de la Comisión Parlamentaria de Instrucción Pública, y sin que yo tuviese conocimiento de ella, pues tiene facultades autorizadas.



Valle y Pío Baroja. *Semana Ilustrada*, 1909.

Valle-Inclán además padecía un agravamiento de su enfermedad que obligó a retrasar la publicación de los folletones de *El ruedo ibérico*: *Baza de espadas*. La gran novela inédita de don Ramón del Valle-Inclán. Prometimos hace días iniciar la publicación en folletín de esta nueva y admirable novela [...] pero la enfermedad que durante varias semanas ha aquejado a don Ramón del Valle-Inclán le ha impedido corregir las pruebas de los primeros capítulos y a nosotros cumplir la promesa"; en junio, según sus declaraciones, el doctor Pascual le practicó una intervención aunque no hubo ingreso hospitalario[28].

Un proceso de divorcio, mala salud, dificultades económicas y con los hijos a su cargo: los dos varones, Carlos y Jaime, internos en el Colegio católico de Santa María, en Donostia, y las dos niñas con él en Madrid... esa era, a grandes rasgos, la situación.

[27] Carta de Fernando de los Ríos, *Valle-Inclán inédito*, p. 223-224.

[28] *El sol*, Madrid, 29-IV-1932, p. 1.; Valle-Inclán, J. y J. del, *Entrevistas conferencias y cartas*, 1994, p. 527.

Tras su dimisión Valle-Inclán inicia una campaña para dejar en mal lugar al gobierno, exagerando sus dificultades económicas y su estado de salud, anunciando su intención de realizar un viaje a Brasil como conferenciante, estratagema que ya había usado en 1931.

En esta situación se reencuentra con Ruiz Contreras. Según su versión, visitó a Valle-Inclan en Madrid el lunes 18 de julio y salió para el Ampurdán el día 20, desde donde escribe el día 24:

> [...] Le supongo más animado, menos pesimista de cómo lo dejé. Mala época es la presente para interesar a nadie [...] *Un poco de prensa* bastará por el momento para remediar la situación urgente [...] Frente a mi casona veranea un catalanista de fuste. Vino a verme anoche y me habló del proyectado viaje de usted al Brasil; pero cuando le dije las condiciones en que usted lo preparaba y mi deseo de que no se realizase, mostróse de acuerdo conmigo [...] 'No queremos que Valle-Inclán salga de España'. Y con este lema debe organizarse un ataque a la indiferencia gubernamental y editorial [...] Así la campaña de prensa puede hacerse con toda gallardía y razón. Lo de Roma, su idea, no puede tratarse de momento (más adelante sabrá porqué) [...][29].

Evidente es el proyecto de una campaña de prensa así como el marcado protagonismo que se atribuye Contreras.

Don Ramón no pensó en ir a Brasil en los días de su vida, ni a Brasil ni a ningún otro lugar como prueba el informe de Genaro Estrada a su gobierno:

> [...] Conociendo su natural orgullo, mucho me cuidé de no ofrecerle ninguna dádiva, sino que sencillamente le dije que, al encontrarlo preocupado por su enfermedad, le proponía que, para buscar mejoramiento de salud, se trasladara a México, en donde yo estaba seguro que nuestro gobierno lo acogería con cariño y él podría dar conferencias o pláticas sobre los temas que le agradaran. Naturalmente, le insinué la seguridad de que la parte económica quedaría del todo satisfecha. Valle-Inclán me dijo que nada más grato para él que ir a México, y que lo haría de inmediato si no fuera más que por el estado de su salud, por tener que dejar abandonados a sus cuatro hijos. Yo le dije que podía dejarlos a una persona de su confianza, y como pusiera dificultad, todavía le aseguré que también podría ir con ellos a México; pero Valle-Inclán insistió en que no podría ser así, porque los niños perderían la escuela. Aparte de estos razonamientos, lo que creí ver en la actitud de don Ramón, son sus deseos de resolver aquí mismo en España, por él mismo, una situación de dificultad, que ya se ha hecho pública[30].

Falsas las pretensiones de viajar, pero cierta la campaña de prensa que comienza con una carta de Valle-Inclán a Ruiz Contreras que según este, tiene fecha del 29 de julio - "En mi refugio ampurdanés, el 29 de julio del 32, recibí una hermosa carta de tu padre" y según Fernández Almagro y Rubio Jiménez, del 27[31].

[29] *Memorias de un desmemoriado*, p. 239-240.

[30] Schneider, L. M., *Todo Valle-Inclán en México*, 1992, p. 22.

[31] *Memorias de un desmemoriado*, p. 237; Fernández Almagro, M., *Vida y literatura de Valle-Inclán*, 1966, p. 242 y Rubio Jiménez, J. y Deaño Gamallo, A., *Ramón del Valle-Inclán y Josefina Blanco*, 2011, p. 125-126.

Señor don Luis Ruiz y Contreras

Mi querido Contreras:

Recibí su buena carta. Ayer empeñé el reloj. Ya no sé la hora en que muero. Como tengo que cocinar para los pequeños, el fogón acaba de destrozarme la vejiga. Mi salud, mi dinero, y los amigos tan raros [...] He convocado a los hijos y les he expuesto la situación. También ellos tiene el ánimo estoico: pues he dicho: Hijos míos, vamos a empeñar el reloj. Después de comernos estas cien pesetas, se nos impone un ayuno sin término conocido. No es cosa de comprar una cuerda, y ahorcarnos en reata. No he sido nunca un sablista y quiero morir sin serlo. Creo que los amigos me ayudarán, cuando menos, para alcanzarnos plazas en los asilos. Yo me acogeré al asilo Cervantes [...]

La carta es una exageración interesada, amén de contradictoria –muda de "los amigos tan raros" a "los amigos me ayudarán"- y miente cuando dice que tiene que cocinar pues su cocinera Benita trabajaba en su casa y le acompañaría a Roma.

El objeto de esta carta era darle publicidad y presionar al gobierno, como así sucedió. Luis de Hoyos, que tuvo un papel mucho más relevante que Ruiz Contreras y mucha más relación personal hasta el punto de que fue casi un tutor de los hijos, escribe al ministro de Estado, Luis Zulueta, en agosto de 1932:

Trataban de que Valle solicitara el ingreso en el Instituto Cervantes (hospital de escritores) y que sus hijos serían recogidos en un asilo... Me pareció todo tan absurdo y tan dañoso para el buen nombre de España, que fui a ver a Valle y con una cierta autoridad de consejo que él me ha concedido siempre, aunque a veces se dispare, creo que le convencí[32].

***La nación*, 1936.**

[32] Cardenal de Iracheta, M., *Comentarios y recuerdos*, 1972, p. 226.

Don Ramón, que no daba puntada sin hilo, iniciaba paralelamente la búsqueda de apoyos para lograr el puesto de director de la Academia de Bellas Artes en Roma, gestiones en las que Ruiz Contreras no tuvo arte ni parte, siendo el pintor Ignacio Zuloaga uno de los más destacados defensores.

Sin negar su mala salud no cabe duda de que exagera sus males; el cinco de agosto en carta a Ruiz Contreras: "[...] Le escribo aprovechando un momento

de alivio de mis dolores. Con haber tenido que andar de un lado para otro, me he agravado de mi cistitis. Vuelvo a orinar sangre, y duermo por intervalos de quince y veinte minutos [...]"[33]. Sin embargo, el diez de agosto por la tarde, acompañado por una representación de la Junta del Ateneo, visita al presidente del Congreso para expresar su apoyo a la República y por la noche asiste y discursea en el banquete al doctor Del Río Hortega; el día doce participa, y habla, en la manifestación por la libertad del teniente coronel Mangada; el veintiséis asiste en el Ateneo a la toma de posesión de este militar como presidente de la sección iberoamericana; el siete de septiembre en el homenaje a Castelar, el nueve en la novillada de Manuel Calderón, el día diecisiete en el acto de clausura de un cursillo de verano en el Ateneo...[34].

En septiembre salta la iniciativa de "pedir una pensión para el señor Valle-Inclán. Por algunos elementos intelectuales de la Cámara se presentará una proposición de ley para conceder una pensión vitalicia a don Ramón del Valle-Inclán. Esta propuesta tiene el beneplácito del ministro de Instrucción Pública"[35] y al mes siguiente comienza la campaña de apoyo a su candidatura para Roma: *La libertad*, *Heraldo de Madrid*, *El sol*... todos los grandes diarios lo defienden, Zuloaga hace declaraciones a su favor, se publica un manifiesto de artistas[36] y don Ramón remacha con unas declaraciones de exagerado patetismo: "[...] ¡Estoy mal, bastante mal!...¡Estos hijos!... Le he escrito a Emilio Palomo solicitando cuatro plazas en un asilo. Yo me iría a la Institución Cervantes [...] No quiero favores. Solo aspiro a lo mismo que puede reclamar un albañil" declaraciones que tendrán eco en otros artículos[37].

Aunque puedan plantearse dudas si Valle-Inclán promovió esa campaña o no, lo que resulta indubitable es que Ruiz Contreras no aparece por parte alguna limitándose su papel a intentar una edición de lujo de las *Sonatas*[38] que no se llevó a cabo "pero quedamos dignamente con los veinte suscriptores ampurdaneses y otros cuatro madrileños, adjudicándoles un ejemplar, con amable dedicatoria del autor, de los ciento que, al hacer la última tirada con los viejos cartones de estereotipia, se imprimieron en mejor papel"[39].

Puede concluirse que la relación que mantuvieron fue breve y discontinua, resultando los testimonios de Ruiz Contreras altamente dudosos cuando no errados, con muchas más tinieblas que luces y una pertinaz insistencia en aumentar su protagonismo al punto de afirmar: "Fui un padre para ella [Josefina Blanco] y un hermano mayor para su marido"[40].

[33] Rubio Jiménez, J. y Deaño Gamallo, A., p. 128.

[34] Entre otros periódicos en "El señor Valle-Inclán", *Luz*, Madrid, 10-VIII-1932, p. 13 y "Más detalles de lo sucedido", *La voz*, Madrid, p. 7; "Un banquete al señor Del Río Hortega", ídem, 11-VIII; "La manifestación de ayer", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 13-VIII-1932, p. 3; "Mangada y la sección iberoamericana", *La libertad*, Madrid, 26-VIII-1932, p. 4; "Homenaje de los ateneístas a Castelar", *Luz*, 7-IX-1932, p. 5; "Sangre y arena", *Estampa*, Madrid, 10-IX-1932 y "Ateneo de Madrid", *El sol*, Madrid, 17-IX-1932, p. 2

[35] "Se va a pedir una pensión para el señor Valle-Inclán", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 2-IX-1932, p. 10; Almanzora, J. de, "La república y los escritores", *La voz*, Madrid, 5-IX-1932, p. 2.

[36] Citando los más destacados "La escuela de Roma y Valle-Inclán", *La libertad*, Madrid, 9-X-1932, p. 3; "Don Ramón del Valle-Inclán y la escuela de Bellas artes en Roma", *Heraldo de Madrid*, Madrid, 11-X-1932, p. 1; "El ilustre pintor Ignacio Zuloaga...", *La voz*, Madrid, 20-X-1932, p. 3; "Valle-Inclán y la dirección...", *El sol*, Madrid, 23-X-1932, p. 4; "Don Ramón del Valle-Inclán nuevo director...", *El imparcial*, Madrid, 25-X-1932, p. 3

[37] Taxonera, L. de, "De siete a ocho con don Ramón del Valle-Inclán", *La voz*, Madrid, 20-X-1932, p. 3; Arciniega, R., "La trágica meta de los artistas", *Nuevo mundo*, Madrid, 28-X-1932 y con el mismo título y fecha la reseña en *Heraldo de Madrid*, Madrid, p. 16.

[38] Rubio Jiménez, J. y Deaño Gamallo, A., p. 128-132.

[39] *Memorias de un desmemoriado*, p. 245.

[40] *ídem*, p. 228.

APÉNDICE [I]

"[...] En el reparto de La comida de las fieras aparece junto al personaje de Teófilo Everit el nombre de Valle-Inclán.

.-¿Es posible que fuera don Ramón?

.- Sí; era don Ramón.

.-¿En una de sus expansiones de 'ciudadano extravagante', como le llamó el general Primo de Rivera desde la cumbre de su dictadura?

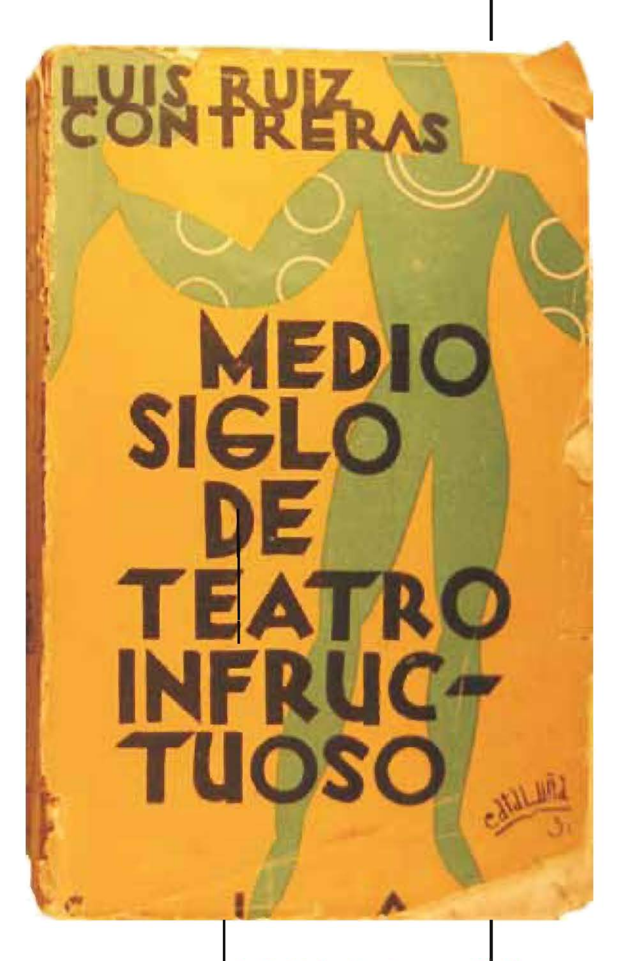
.- En uno de los momentos difíciles de su vida.

.-¿Durante su época de bohemio?

.- Nunca fue bohemio Valle-Inclán. La bohemia es agrupación, y Valle-Inclán fue un hombre aislado. La bohemia no es, como suponen muchos, equivalente á penuria. Hubo en los tiempos románticos una bohemia dorada que bebía champagne [sic], antes de que Murger proclamase como rito la carencia de recursos... Pero, lucidos o astrosos, la naturaleza y el carácter de los bohemios los agrupa y hermana, y Valle-Inclán fue siempre algo semejante á un anacoreta.

Una tarde se presentó en la cervecería de la Carrera de San Jerónimo un caballerito barbado, melenudo, sarmentoso; traje negro, chistera y capa: Valle-Inclán.

Había sostenido en México pendencias peligrosas por defender el nombre de España. Dejó en Galicia buenas amistades y un hogar. Vino a Madrid con un hermoso libro impreso: Femeninas.



Luis Ruiz Contreras, *Medio siglo de teatro infructuoso*, Madrid 1931.

Y todos le ignorábamos.

Palomero lo llevó a mi tertulia. El impresor Antonio Marzo le facilitó la publicación de Epitalamio. Rodríguez Serra le abrió las páginas de Madrid cómico. Vivir de la pluma en sus circunstancias no era posible, y se propuso graduarse de actor. Era el de la Comedia, por varias razones que no vienen a cuento, su escenario preferido, pero tropezaba en un grave inconveniente: se había dado el gusto de zurcir unos articulejos contra Thuillier...

Deseoso de servirle hablé con éste, que al principio extrañó mucho mis componendas y por último se dejó convencer. Soy muy diplomático... a veces. No tardó Valle-Inclán en ganarse la consideración y el afecto de todos en la Comedia, de telón adentro.

Benavente amoldó a sus condiciones el Teófilo Everit de *La comida de las fieras*, y empezaron a ensayar.

Una tarde, a primera, fueron a mi casa Benavente y Valle-Inclán. Éste habló, mientras el otro asentía con su presencia pero sin decir ni una palabra.

'Era preciso que yo fuese al ensayo. Los actores desmayaban, la obra languidecía...'

Y como el generoso comportamiento de Thuillier acaso le hizo suponer en mí un dominio absoluto, a Valle-Inclán, verdaderamente infantil muchas veces a pesar de su genio literario y de sus genialidades rectilíneas, le pareció que todo se remediaba con ir yo aquella tarde al ensayo «y darle cuatro gritos a Thuillier» como se le dan cuatro latigazos a un potro indolente. Presencié, muy complacido, el desarrollo de la nueva comedia, y manifesté mis inquietudes con razonamientos ya olvidados, que ignoro hasta qué punto pudieron desvirtuar la desanimación de mi bondadoso amigo Thuillier. Volví a otros ensayos. Acompañé a Valle-Inclán en las pesquisas de su indumento a donde fuimos guiados por Antoñito Vico, y el buen don Ramón adquirió por 50 pesetas un frac maravilloso, como hecho a su medida. Le faltaba un chaleco llamativo y le di el que me sirvió en el atalaje de la maniobra menestral que me había permitido llevar a cabo en el Español [...] Llegó el día del estreno, y todos los actores resueltos a lucirse y a servir los propósitos del autor, dieron a cada uno de los numerosos personajes la expresión y la gracia que requería su existencia fugaz. El conjunto resultó intenso y movido [...] Íbamos los incondicionales del autor a engrosar el no muy numeroso público, y así avanzaban las representaciones poco fructuosas para la empresa, entre silencios prudentes y tibios aplausos [...] Cuando creíamos ya consolidado el éxito, en la octava representación de La comida de las fieras, alzóse de pronto un siseo burdamente preparado y tan inoportuno que, para contenerlo y arrancar un aplauso nutrido al público de buena fe, me bastó alzar la voz y las palmas desde una pequeña butaca de orquesta."

Ruiz Contreras, L.
Medio siglo de teatro infructuoso, Madrid, 1930, p. 198-202.





APENDICE [II]

"Un gran ingenio metido a farandulero. Don Luis Ruiz Contreras evoca este interesantísimo episodio de la vida del autor de las Sonatas.

[...] .-¡Tiempos difíciles aquellos, amigo mío, para la gente de letras! El muchacho que llegaba desde su provincia a la corte sin un nombre, y ayuno en absoluto de protección oficial, tenía que habérselas con obstáculos realmente insuperables, y cuando, tras durísimo forcejeo, conseguía ver su firma en gacetas o semanarios, percibía por sus trabajos tan menguada retribución, que apenas si alcanzaba ésta á cubrir sus necesidades más perentorias, cuanto más á procurarle un mediano pasar. En días tan poco gratos para las Musas, una noche se presentó en la cervecería de la Carrera de San Jerónimo un mozo barbado, melenudo, sarmentoso; traje negro, chistera y capa: Valle-Inclán.

Nadie le conocía. A poco supimos de él que era gallego, que riñó en Méjico formidables pendencias por mantener limpio y alto el nombre de España, y que, entre su bagaje literario, casi todo él en carpetas, figuraba ya un hermoso libro impreso: Femeninas.

Una semana después, Antonio Palomero lo llevó a mi tertulia de la calle de la Madera. De ella habían ya desertado Ricardo Fuentes, Delorme, Alejandro Sawa y Adolfo Luna , traídos todos á mi casa por el autor de *Juan José*; mas entre los buenos amigos que todavía frecuentaban mi despacho «romántico» figuraban Azorín (entonces Martínez Ruiz), Benavente y Rubén Darío, con los que no tardó en estrechar lazos de amistad el recién llegado.

.-¡Gran bohemia, don Luis!...

.- No; Valle-Inclán nunca fue un bohemio. La bohemia es agrupación, y Valle-Inclán fue siempre un hombre aislado. La bohemia no es, como suponen muchos, equivalente á penuria. Hubo en los tiempos románticos una bohemia dorada que bebía champaña antes de que Murger proclamase como rito la carencia de recursos... Pero lucidos o astrosos, la naturaleza y el carácter de los bohemios los agrupa y hermana, y Valle-Inclán fue siempre algo semejante á un anacoreta. Un anacoreta epicúreo, pero un anacoreta. Bueno; ¿y dónde estábamos?

.- En la tertulia de su despacho «romántico» y en la falta general de pecunia de aquellos caballeros.

.-¡Ah, sí! Tan difícil llegó á ser la vida para don Ramón, que decidió graduarse de comediante, ¿En qué teatro? En el de la Comedia. A mi juicio, no había otro en el que se pudiera intentar con éxito la juvenil aventura. La presencia de Emilio Thuillier al frente de las huestes de Tirso Escudero era para todos aliento y garantía de triunfo. No había sino un pequeño inconveniente: que el aspirante á actor habíase dado el gustazo, meses antes, de zurcir unos articulejos en Madrid Cómico poniendo como no digan dueñas al director del elenco. Pero de otros

pasos más difíciles salí yo en la vida, y á solucionar el pequeño desaguisado me lancé con la más diplomática de mis sonrisas. Hablé á Thuillier:

.- Valle-Inclán quiere trabajar con usted.

.-¿Conmigo? ¿Y de qué?

.- De actor.

.- ¿Ha olvidado usted lo de Madrid Cómico?

.- Quien lo olvidó hace mucho tiempo fue Emilio Thuillier.

.-¿Tiene usted mucho empeño por ese hombre?

.- El que pongo siempre en servir á un amigo.

.- Pues dígale usted que venga por aquí cuando quiera.

.- Gracias. Ahora un pequeño detalle: Sueldo. Valle-Inclán se hace actor para vivir.

.- Lo supongo. Fije usted mismo el sueldo.

.-¿Cinco pesetas?

.- Sea.

Y no hablamos más. Se preparaba por aquéllos días (Noviembre del 98) el estreno por Thuillier de *La comida de las fieras*, de Benavente. Don Jacinto, ante el hallazgo del nuevo actor, amoldó á sus condiciones el Teófilo Everit de su comedia. Estaba contentísimo, y Valle-Inclán lo mismo, prometiéndose el más resonante de los triunfos.

Así las cosas, llegó la noche del estreno. Avanzado ya el primer acto, yo esperaba en mi butaca, con temerosa impaciencia (sin motivo alguno), la aparición de Valle-Inclán en escena. Me imaginaba, ¡qué sé yo!, que tropezaría al salir, que se le caería la chistera de las manos, que todos descubrirían que aquella magnífica levita con que se adornaba había costado cincuenta pesetas el día antes en un ropavejero de la calle del Gato...

Mas, ¡oh poder del genio!, Valle-Inclán se comportó aquella noche como el más consumado comediante, y, pese á su breve intervención en la obra, los mejores aplausos fueron para el autor de Epitalamio.

.-¿Duró mucho tiempo don Ramón en los carteles de la Comedia?

.- Muy poco. A *La comida de las fieras* siguió el estreno de *Los reyes en el destierro*, de Daudet, y en el viejo general, que incorporó Valle, obtuvo el más rotundo fracaso.

.- Es decir, que le bastó una obra para acreditarse y otra para desacreditarse, como actor.

.- Exacto. Las letras españolas habrán celebrado lo que no es decible aquel tropiezo."

Massa, P.
Crónica, Madrid, 1-VI-1930.

APENDICE [III]

"Valle-Inclán, visto por Ruiz Contreras. Carácter, hidalguía, estilo y anécdota del gran escritor que acaba de desaparecer.

[...]

Sin preámbulos, le espetamos la noticia:

Don Luis, ¿sabe usted que ha muerto Valle-Inclán?

.- No lo sabía - dice con leve acento, descabalgándose las gafas y dejando el libro sobre la mesa- Como hoy no hay periódicos... (Pausa.) ¡Pobre Ramón! Yo sabía que estaba muy malo. Sin embargo, le vi tantas veces en trance de perecer, y otras tantas su fortaleza increíble venció las dolencias, que imaginé que ahora pasaría lo mismo.

¡Gran figura, maravilloso escritor, pierde España! Y un hombre enterizo, de un decoro y una dignidad insobornables.

.- Don Luis, ¿quiere usted que hablemos un poco del hombre, de sus primeros años en Madrid, tiempo de la vida de Valle-Inclán que usted conoce tan bien?

.- Como usted quiera. Valle-Inclán, tan original, tan inconfundible en sus perfiles, supo fijar la atención del Madrid literario de la época desde el primer momento. Un día me dijo el dibujante Angel Pons: «Ha llegado a Madrid un escritor gallego, que dice que viene ahora de Méjico y de otras Repúblicas americanas, que es un hombre desconcertante. Quiero que lo conozca usted.»

Y, en efecto, una tarde fui a la tertulia de Pons, que se reunía con Félix Llano y Francos Rodríguez en la cervecería de la Carrera de San Jerónimo, y allí, al fondo, vi solitario ante una mesa a un hombre joven, barbado, con larga melena, traje de paño oscuro, ribeteado con cinta de seda, una capa amplísima, chistera y unos quevedos de carey, tras de los cuales brillaban unos ojos dulces y penetrantes. Aquel hombre era Valle-Inclán. Le confieso que el personaje antes nos movió a zumba que a admiración. Se contaban de él cosas extrañas y peregrinas. La leyenda comenzaba a nimbarlo, y ya sabe usted en el pacato ambiente del Madrid de entonces las lumbres y hablillas que despertaba una leyenda. No volví a ver a Valle hasta una tarde en que Antonio Palomero lo llevó a mi casa. Nos reuníamos allí, todos los jueves, Dicenta, Ricardo Fuente, Palomero, Adolfo Luna y Fernández Bahamonde. Merendábamos, hablábamos de lo divino y de lo humano, y a la hora de cenar, cada mochuelo a su olivo. Recuerdo que el primer día que se presentó Valle-Inclán nos contó una estupenda aventura de amor, en la que él había sido, naturalmente, el protagonista. Otro día, al despedirnos, me dijo Palomero, que se quedaba muchas noches a cenar conmigo: «Llame usted a Valle e invítelo a cenar, que sé que hace dos días que no prueba bocado.» Me asomé al balcón, lo llamé, y con toda



la diplomacia del mundo hice que se sentara a nuestra mesa. De no haber empleado la máxima delicadeza en la invitación, estoy seguro que la hubiera rechazado.

Nos hicimos buenos amigos, excelentes amigos.

.- Venga usted a pasear conmigo algunas tardes - le dije.

Y vino. Cuando llegábamos a mi casa, (en la calle de la Madera), después del paseo, yo le tendía la mano todas las noches en son de despedida, y cuando estábamos a punto de separarnos, le invitaba a que me acompañase a cenar, so pretexto de que no era cosa de que se volviera a su casa (en la calle de Calvo Asensio), cenara y volviera a buscarme de nuevo para ir juntos al Teatro de la Princesa, donde todas las noches hacíamos la tertulia con María Tubau y Ceferino Palencia. La fina comedia amistosa que hacíamos todas las noches a la puerta de casa impedía que Valle-Inclán se acostase la mayoría de los días con una taza de té por todo alimento.

Y ahora que hablo del té. Mire qué detalle más curioso de la vida de Valle-Inclán por aquel entonces. Recibía todos los meses, de no sé qué parientes, unos quince duros. Con ellos pagaba la casa (cuatro o seis), y con el resto se compraba té, azúcar y alcohol en la cuantía suficiente para que ningún día del mes le faltasen sus seis u ocho tazas de la infusión. Es decir, que sin pan ni viandas aquel hombre se pasaba fácilmente. Sin té, de ninguna manera.

Otro episodio que pinta el carácter magnífico de Valle-Inclán. Una noche de invierno íbamos los dos por el Paseo de Areneros. Tosió repetidas veces.

.-¿Qué es eso, Valle? ¿Está usted enfermo?

.- No, no; es el tabaco, que me hace toser un poco.

Al minuto, otro golpe de tos. Le tomé el pulso. Estaba febril.

.- ¡Qué tabaco ni qué niño muerto! - le dije- Usted está enfermo, ¿Por qué lo niega?

.-¿Yo? ¿Enfermo yo?

.- Claro que sí.

.- No sé. Es posible que esté un poco destemplado - concedió a duras penas.

Le paré en seco.

.-¿Qué abrigo tiene usted en la cama?

La pregunta le desconcertó.

.-¡Oh, bastante, bastante...!- dijo por decir algo.

.- No: nada de bastante; concrete. ¿Con qué se abriga por la noche?

.- Pues me echo la capa, unas telas antiguas, el traje, unos periódicos... El papel ya sabe usted que abriga mucho.

.- Ya lo veo, ya. Mire cómo tiene el pecho. Esta noche mismo le enviaré unas mantas.

.-¡No, no; de ninguna manera! ¡Usted no hará eso! ¡Faltaría más!



.- Le digo que sí.

.-¡No, no, por Dios; por lo que más quiera, se lo ruego! ¡Le aseguro que tengo ropa de sobra!

No insistí más; pero al día siguiente le mandé las mantas. ¿Sabe usted por qué las rechazaba con tanta energía? Porque no quería de ninguna manera que supieran en mi casa que carecía de aquellas prendas.

En otra ocasión me dijo esta graciosa boutade:

.- He decidido, de hoy en adelante, no comer.

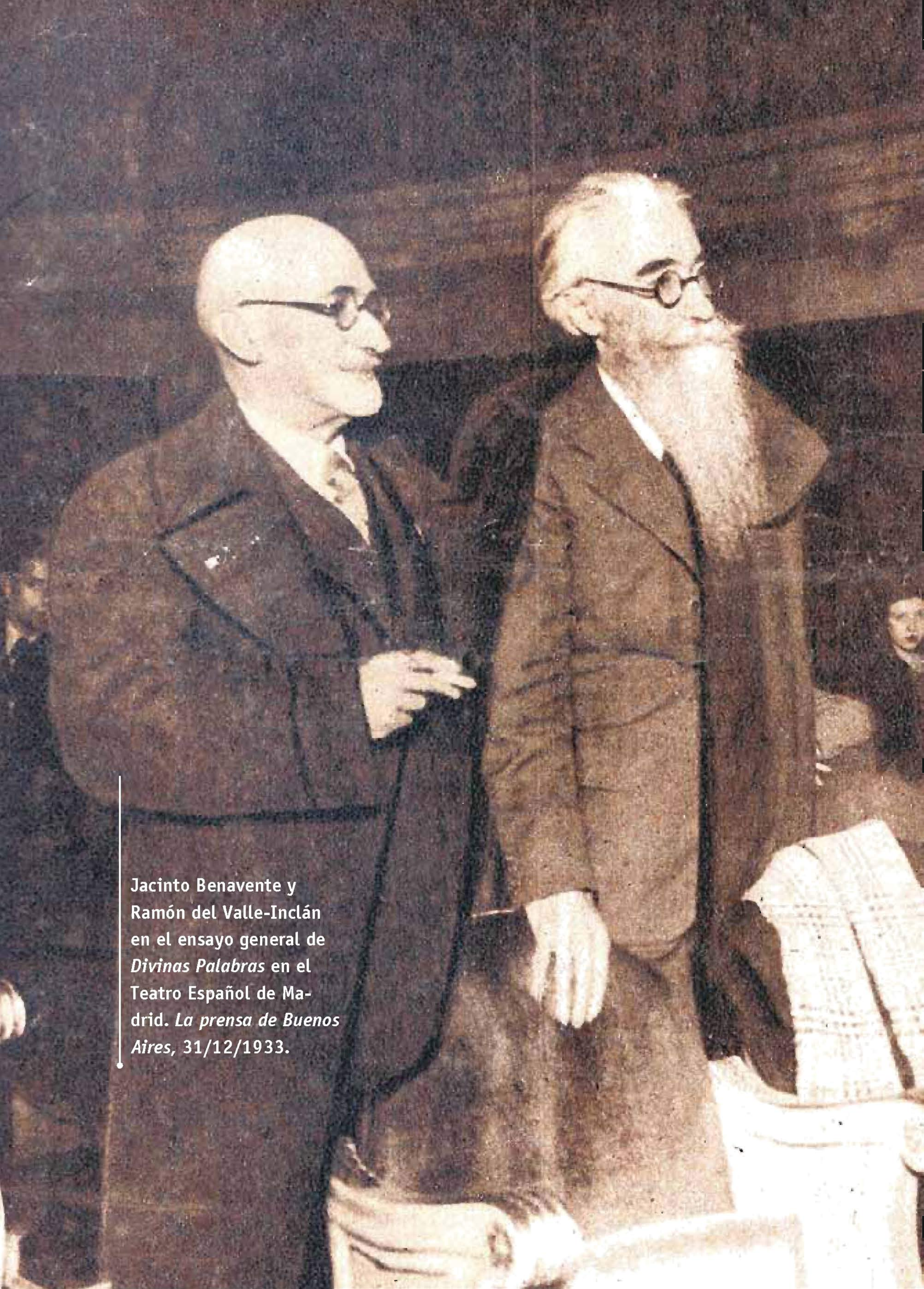
.- Y eso, ¿por qué?

.- Porque he descubierto que el agua de la fuente de los Galápagos, del Retiro, alimenta que es un primor.

Y, en efecto, la bebía hasta hartarse."

Crónica, Madrid, 12-I-1936.





Jacinto Benavente y Ramón del Valle-Inclán en el ensayo general de *Divinas Palabras* en el Teatro Español de Madrid. *La prensa de Buenos Aires*, 31/12/1933.

Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 25, decembro 2012.
Rodolfo Cardona, *Cinco obras de teatro en dos años: de* La enamorada del rey *a* Los cuernos de Don Friolera. Pp 26-50.



Cinco obras de teatro en dos años: de *La enamorada del rey* a *Los cuernos de Don Friolera*

Rodolfo Cardona
Catedrático emérito de la Universidad de Boston

I

Después de la disputa sobre *El embrujado*, cuya difícil trayectoria ha trazado magistralmente Antonio Gago Rodó[1], Valle-Inclán abandona el teatro durante ocho largos años. Cuando en 1920 decide volver a escribir para el teatro pero ya sin ninguna esperanza de estrenos, despliega una enorme actividad y una capacidad para crear un teatro avanzado, no solo para España sino para el mundo occidental. Su creatividad en estos años es asombrosa y comprende los dos *esperpentos* más importantes porque dan la teoría y la práctica de este género. En este artículo se enfocarán únicamente tres de estas cinco obras para dejar los dos *Esperpentos —Luces de Bohemia* y *Los cuernos de Don Friolera*—para un estudio en conjunto de las cuatro obras que Valle-Inclán denominó "esperpentos".

[1] Antonio Gago Rodó, "Signos de resistencia. "Teatralidad o teatralización de Valle-Inclán *versus* la institución del "teatro español": de *El embrujado* a *Luces de bohemia* (1913 / 1932)", *Cuadrante* 25, diciembre 2012, pp. 79-113).

Las obras que se estudian en el presente artículo son: *Farsa italiana de la enamorada del Rey* (1920), *Divinas palabras, tragicomedia de aldea* (1920) y *Farsa y licencia de la Reina Castiza* (1920).

II
La enamorada del Rey



En *La enamorada del Rey* Valle-Inclán utiliza la ironía cervantina y el tema quijotesco para la desmitificación y humanización de la figura del monarca. Aquella visión deslumbrante de la monarquía que se encuentra en la siguiente descripción del Rey Carlos VII en *Sonata de invierno*, se utiliza como la base de la que parte Mari-Justina para su enamoramiento. Veamos primero el pasaje de la *Sonata*:

> [...] mis ojos sólo pudieron distinguir la figura prócer del Señor, que se destacaba en medio de su séquito, admirable de gallardía y de nobleza, como rey de antiguos tiempos. La arrogancia y brío de su persona parecían reclamar una rica armadura cincelada por milanés orfebre y un palafrén guerrero paramentado de malla. Su vivo y aguileño mirar hubiera fulgurado magnífico bajo la visera del casco adornado por crestada corona y largos lambrequines. Don Carlos de Borbón y Este es el único príncipe soberano que podría arrastrar dignamente el manto de armiño, empuñar el cetro de oro y ceñir la corona recamada de pedrería, con que se representa a los reyes en los viejos códices [...] (O.C. I, 526)

¡Qué distinto del Carlos VII que encontramos en *Baza de espadas* donde Valle-Inclán describe un rey teatral que compone el gesto "como ante un espejo" y habla castellano con acento extranjero! Pues bien, esa desmitificación de Carlos VII, que tardará tantos años en realizarse, la encontramos aplicada al rey de las Españas (una combinación de Carlos III y Carlos IV)[2] que nos presenta Valle-Inclán en *La enamorada del Rey*. Con los mismos ojos llenos de ciega admiración con que en la *Sonata de invierno* miró Bradomín (en su imaginación exaltada por su fervor carlista), al pretendiente, ve Mari-Justina al Rey un día y se enamora locamente de él, habiendo creado, también en su exaltada imaginación, una figura ideal:

[2] El Rey que concibe Valle-Inclán es una combinación de dos reyes españoles del XVIII: Carlos III y Carlos IV. En su apariencia física la descripción corresponde casi completamente a la imagen que tenemos del Monarca en el cuadro de Goya "La familia de Carlos IV". Por ciertos rasgos de inteligencia, ilustración y humanidad que mostrará más tarde, se asemeja más a Carlos III. En todo caso, *no es un rey ficticio*. Por primera vez Valle-Inclán incorpora en una de sus obras dramáticas a un rey de las Españas. Es interesante, así mismo, notar que en *La enamorada del Rey* se empieza a destacar el toque satírico goyesco que, como el propio Valle-Inclán afirmó, culmina en el *esperpento*. Pinturas de Goya como "La boda" en el Museo del Prado, corresponde al grado de visión satírica, desmitificadora y grotesca que Valle-Inclán utiliza en esta obra.



Farsa italiana de la enamorada del rey, **dir. José Luis Alonso, 1967. Foto: Gyenes. Archivo Cardona.**

¡Ojos que le vieron no le olvidarán!
[.......................................]
Señor Rey cadenas de amor me prendió.
Cazando en el soto, le vide más bello
que la rosa, rosa del alba de mayo.
La verde montera y el rubio cabello,
eran un alegre trino sobre el sayo. (O.C., II, 702)

De nada le sirve a esta "Quijota" que su "Sancho Panza" –su abuela—trate de decirle que lo que ha visto no son "gigantes sino molinos":

Te cegó los ojos ensueño de moza
[.......................................]
y lo más del tiempo camina en carroza
Señor Rey. Sus años ya no disimula. (II, 703)

El proceso desmitificador que nos lleva de la visión idealizada de Mari-Justina a una triste realidad por fin reconocida por ella –realidad que, cuando se le presenta ante sus ojos bajo la meridiana claridad de Castilla, la asusta—lo logra Valle-Inclán dando un paso más en el terreno de lo grotesco que ya, conscientemente, había utilizado por primera vez en su "Farsa sentimental y grotesca" de 1912.

Aunque hay una intensificación en la utilización de lo grotesco, de la caricatura y de la sátira con respecto a obras anteriores, todavía no llega Valle-Inclán a su visión distanciada, carente de sentimentalismo, que encontraremos un poco después –en *Luces de Bohemia* (1920) y en *Los cuernos de Don Friolera* (1921). Así, dos de las escenas más grotescas de esta farsa, cuando Altisidora lee ante el Rey la carta de Mari-Justina y la que protagonizan Mari-Justina y el Rey en la venta, son también, a la vez, escenas líricas y cargadas de un sentimiento cercano al pathos cuyo efecto lo obtiene Valle-Inclán, *precisamente* por medio de lo grotesco. Este contrapeso romántico no lo encontramos en las tres obras siguientes. Por esto sería posible intercambiar los subtítulos de *La Marquesa*

Rosalinda y *La enamorada del Rey* llamando a la primera "*farsa italiana*" –ya que su trasfondo y personajes se inspiran en la *Commedia dell'arte*—y la segunda, "*farsa sentimental y grotesca*" ya que lo es, en efecto, en mayor medida aún que *La Marquesa Rosalinda*.

En cuanto al tinglado "cervantino" utilizado por Valle-Inclán en esta encantadora farsa, estéticamente se propone establecer la distinción entre realidad idealizada y realidad natural. Maese Lotario lo expone claramente en su tantas veces citado parlamento:

> En arte hay dos caminos: Uno es arquitectura
> y alusión, logaritmos de la literatura:
> El otro, realidades como el mundo las muestra,
> dicen que así Velázquez pinto su obra maestra. (II, 725)

Como Ortega y Gasset lo hará más tarde (en *La deshumanización del arte*), Valle-Inclán ataca el "naturalismo" fotográfico y defiende el artificio funcional del que esta farsa es excelente ejemplo con su elaborado y artificiosamente complicado argumento.

Un poco después de escribir esta obra -en *Divinas palabras*- Valle-Inclán logrará fundir funcionalmente, con un éxito estético extraordinario, el "naturalismo" de crudas realidades con el mundo del mito y superstición artificiosamente concebido. Mientras tanto, en *La enamorada del Rey*, presenta, a través de un argumento de farsa sumamente complejo (el amor ideal de Mari-Justina, el origen "misterioso" de Maese Lotario, la presencia y caricatura de los "académicos", la desmitificación y humanización del Rey producida por el desengaño de Mari-Justina), la distinción entre el fácil naturalismo fotográfico y el artificio funcional, entre la realidad idealizada y la realidad natural. Se nota, entonces, que Valle-Inclán parte de la noción ya expresada en *La lámpara maravillosa* de que "ninguna cosa del mundo es como se nos muestra" (I, 1958). Todas las cosas "acendran su belleza en los cristales del recuerdo, cuando se obra la metamorfosis de los sentidos en la visión interior del alma" (*Ibid*.). Se puede decir, entonces, que la base del argumento de *La enamorada del Rey* es una dramatización de estos conceptos.

Pero, ¿qué sucede con Mari-Justina? La presencia del Rey –el poder de la realidad—produce su desengaño, pero lejos de destruirla –como en el caso de Don Quijote—transmuta su idealismo a otro objeto. El Rey, que ha vivido rodeado de "académicos" (ministros incapaces de ningún ideal que viven en su mundo de falsa erudición por lo mecánica y chabacana), se humaniza con la insólita experiencia que su enamorada le ha proporcionado y, rechazando a eruditos y clerigones, acoge al poeta Maese Lotario, cuya misión será

[...] trocar por normas de poesía
los chabacanos ritos leguleyos,
sólo es buena a reinar la fantasía,
y está mi reino en manos de plebeyos (II, 757).



***Farsa italiana de la enamorada del rey*, dir. José Luis Alonso, 1967. Foto: Gyenes. Archivo Cardona.**

La ventera no puede menos de agregar este comentario crítico dirigido a uno de los muchos males, por todos reconocidos, de la España oficial:

Se aplican a vivir sobre el Erario,
y nada más. (*Ibid.*)

Uno de los aspectos importantes de esta obra es el de la intensificación de la sátira de palaciegos y eruditos, de la cual ya se habían visto vestigios en *La cabeza del dragón*. En *La enamorada del Rey*, la presencia del clerigón Don Bartolo, "capellán real", y de Don Facundo, "Ministro y Guardasellos", le da la oportunidad a Valle-Inclán no solo de criticar, satirizándolo, el elemento humano que

rodea al Monarca, sino que también añade a esto la aún más punzante sátira a los "académicos", pseudoeruditos. Se ha creído que en esta sátira se desquita Valle-Inclán de la crítica que de manos de Julio Casares había recibido cuatro años antes en el libro *Crítica profana* (1916) de este académico. Desde luego, es evidente que esta crítica debió herir a los honorables miembros de la Real Academia. Solo así se explica la violenta reacción de Cotarelo cuando, en 1934, le preguntaron si Valle-Inclán entraría a ocupar uno de los sillones que estaba vacante ese año.[3]

La crítica que hace Valle-Inclán es feroz. Como se puede apreciar en este pasaje donde D. Facundo solicita el voto de D. Bartolo para entrar en la Academia y este se lo niega dándole las siguientes razones:

Otra vez dároslo espero.
Se contraponen méritos muy grandes.
¡Don Santos Santos! ¡Santos de las Heras,
que publicó los títuos de Flandes
dados por los servicios en banderas!
¡Y el "Centón Erudito" que comenta
cuántas veces en letras del *Quijote*
puede leerse la palabra "Venta"!
¡El resto de su obra no es cascote!
Tres chascarrillos de la Capillada,
contados por el lego Tirabeque,
y aquel trueque sutil de la charada
Coral y Alcor. ¡Mirad que es lindo trueque!

A lo que repica D. Facundo,

Pues mentáis el *Quijote* en su alabanza,
sabed que en esa octava maravilla
los regüeldos conté de Sancho Panza
y los saqué a la luz con bastardilla.
¿Quién dio las nuevas etimologías
de "cadaver", de "antruejo", de "cicuta",
y al Carbo Data Vermis ironías
primero tributó? (II, 722)

Aquí la sátira se basa en la caricatura de la pseudo-erudición pedante, vacía de significación humanista. Hay también la sátira del tipo de crítica académica que



[3] A este respecto es interesante recordar aquí, aunque nos apartemos temporalmente del tema de este artículo, el diálogo entre el redactor Alardo Prats y don Emilio Cotarelo, entonces Secretario de la Corporación, reproducido en el periódico *El Sol* (24-II-34):

--Algunas gentes, de seguro partidistas y apasionadas suelen lamentar que entre los inmortales no figure ya D. Ramón del Valle-Inclán.

--¡Qué disparate! –responde en tono vivo el Sr. Cotarelo--. No ha entrado ni entrará.

--¿Y por qué?

--¡Quite usted, por Dios! Pues porque no es buen escritor. Es un galicista empedernido; destroza el castellano, no tiene ningún respeto a las normas del lenguaje. Es un extravagante.

¡Cielos!, exclamo para mi capote, mientras siento que todo me ruborizo ante tan contundentes manifestaciones. ¿Habré oído mal? Pero no; el digno Secretario de la Academia repite las anteriores palabras:

-- Sí, sí. Extravagante. En fin, una bala perdida. ¡Si fuese como Salaverría! Este sí que tiene aquí buenos amigos, y vendrá, ¡qué duda cabe! Ese Sr. Valle-Inclán presentó hace poco al premio Fastenrath una novela de no sé qué revolución en no sé qué país de América. Tenía la pretensión de que fuera premiada.

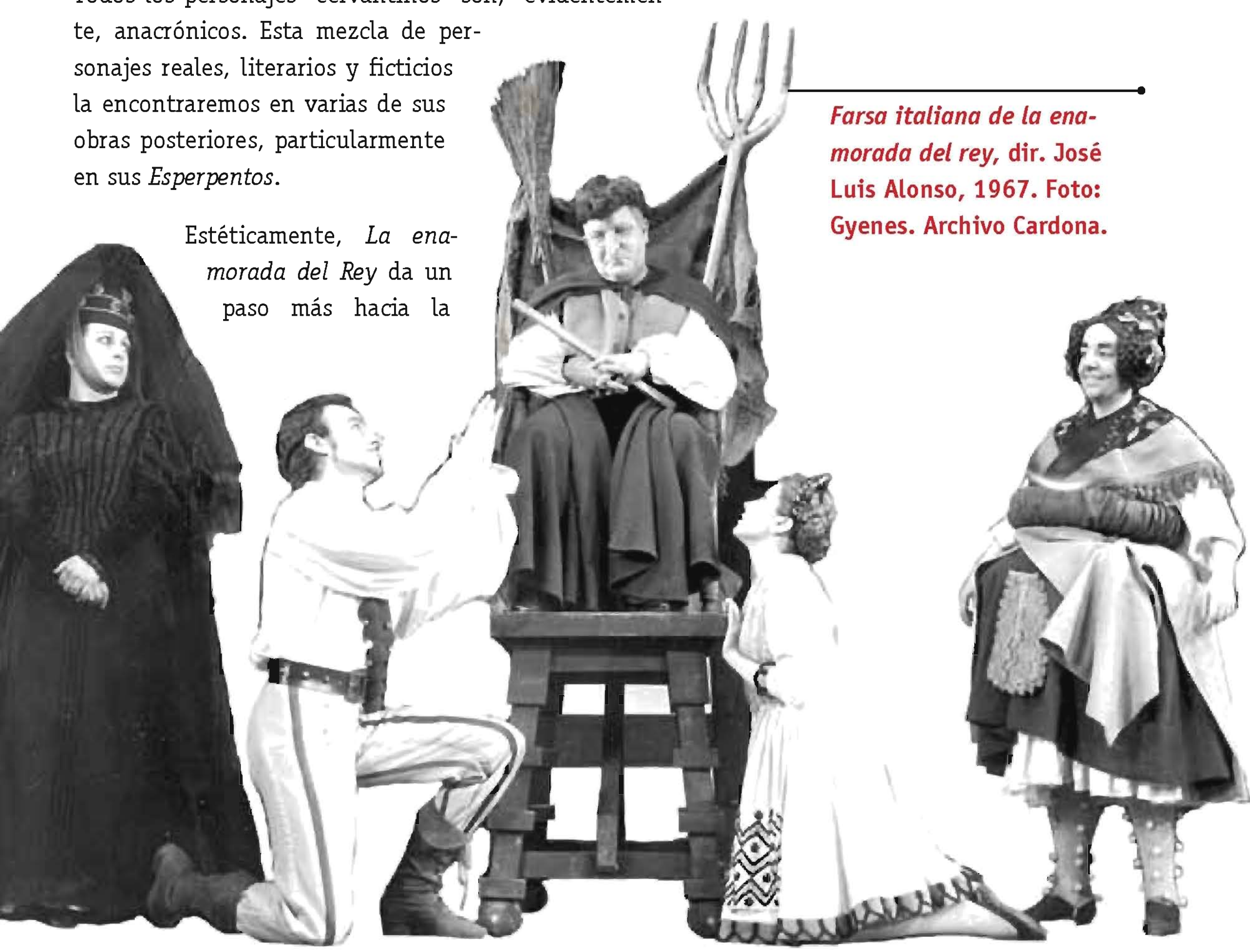
--¿*Tirano Banderas* quizá?

--Es posible. La novela también era una pura extravagancia, y el idioma en sus páginas resulta destrozado. Galicismos y rarezas. Tiene en el fondo la pretensión de dar un nuevo significado a las palabras, porque así bien le cuadra. Recuerdo que usaba frecuentemente la palabra "pesquisidor" por la de testigo. ¡Créame: esto no puede ser de ninguna manera!

Casares y Cotarelo aplicaron al propio Valle-Inclán, en el pasaje en que se discuten los "alejandrinos de acentos paticojos", y se acusa a Maese Lotario de "galiparlista". La exageración grotesca de aspectos reales utilizada por Valle-Inclán en *La enamorada del Rey* será, de ahora en adelante, una constante en la visión crítica que de la circunstancia histórica irá desarrollando en sus obras posteriores.

Otro aspecto interesante de notar es esa extraña mezcla de personajes reales, personajes literarios y personajes inventados por él que, sin ninguna observación de su cronología, aparecen por primera vez en esta obra. El Rey de "la enamorada", como se apuntó antes, es un híbrido de Carlos III y Carlos IV –en todo caso en un rey de la España del siglo XVIII-. Aparece también Casanova, el Caballero de Seingalt, personaje real, cuya cronología coincide, más o menos, con la época de la obra. El Caballero del Verde Gabán es, obviamente, el de Cervantes; y la Menina Altisidora, si no es la misma de la casa del Duque en *Quijote II*, está inspirada en ella. Lo mismo se podría decir del Duque de Nebreda, de la Ventera y de la Dama del Manto. Maese Lotario, solo en algunos aspectos externos, está representando al Maese Pedro del famoso "retablo". Todos los personajes "cervantinos" son, evidentemente, anacrónicos. Esta mezcla de personajes reales, literarios y ficticios la encontraremos en varias de sus obras posteriores, particularmente en sus *Esperpentos*.

Estéticamente, *La enamorada del Rey* da un paso más hacia la



***Farsa italiana de la enamorada del rey*, dir. José Luis Alonso, 1967. Foto: Gyenes. Archivo Cardona.**

visión esperpéntica sin que todavía consiga Valle-Inclán su completo distanciamiento. En realidad había llegado más cerca, en este sentido, en *La pipa de Kif*. En *La enamorada* pesa todavía bastante la denominación de "sentimental y grotesca" que él había dado a *La Marquesa Rosalinda*. *La enamorada del Rey* es, sin embargo, una obra menos frívola y, dramáticamente, mejor concebida. Desde luego, está mucho más cercana a nuestra sensibilidad actual que casi todas sus obras de teatro anteriores, con excepción de las *Comedias Bárbaras Águila de blasón* y *Romance de lobos*, los más grandes atisbos dramáticos del autor anteriores a *Divinas palabras* y a los *Esperpentos*.

Divinas palabras: obra copulativa[3]

Y es precisamente a este genial atisbo al que, después de muchos años y ya liberado de la necesidad –o el deseo— de escribir teatro para una compañía dramática determinada, vuelve Valle-Inclán al escribir y publicar en 1920 una de sus obras más logradas: *Divinas palabras*, subtitulada "Tragicomedia de aldea". No se sabe si es la coincidencia de volver a Galicia, como escenario de esta obra, lo que hace que Valle-Inclán utilice de nuevo el modelo estructural de las *Comedias Bárbaras*: es decir, la división de las jornadas en escenas independientes a modo de montaje cinematográfico y la utilización de una estructura abierta.

En cuanto al *dramatis personae*, es aún más vasto de los que encontramos en obras anteriores, incluso en *Romance de lobos*, una de las más pobladas. Hay, además, una mezcla de personas y animales –entre estos últimos Coimbra, "perro sabio", Colorín, "pájaro adivino", un "sapo anónimo que canta en la noche"-, y hasta un personaje fantástico, "el trasgo cabrío".

Margarita Xirgu y Pedro López Lagar. *Divinas palabras*, dir. Cipriano de Rivas Cherif, Compañía Xirgu-Borrás (Teatro Español de Madrid, 16/1/1933). Archivo Cardona.

[3] Parte de esta sección sobre *Divinas palabras* apareció en un artículo para la revista *Theatralia* (2009) titulado "*Divinas palabras* en el Lincoln Center de Nueva York".



Lectura de *Divinas palabras* realizada por Valle-Inclán a la compañía Xirgu-Borrás, en el Teatro Español de Madrid, 24/3/1933. Archivo Cardona.

Otros personajes están descritos genéricamente, como "una vieja en un ventano", "una mujer en preñez" u "otra vecina"; es decir, personajes que son como los solistas de lo que podría ser un coro de comparsas. Hay también grupos enteros como "tropas de rapaces con burlas y canciones", "mujerucas que llenan los cántaros en la fuente", "otras mujerucas", "beatería de viejas y mozas", etc. Es decir, que amplía el ambiente humano de su teatro agrandándolo hasta alcanzar proporciones que casi solo en el cine podrían manejarse. Toda la concepción de la obra es sinfónica al dejar de estar dominada por un personaje central como en el caso de las *Comedias Bárbaras*. Hay, incluso, personajes cuya fluidez está indicada por los diversos nombres con que se les conoce, como es el caso de Lucero, también conocido por Séptimo Miau, o, simplemente, por "Compadre Miau".

La primera escena presenta a dos de los personajes principales y al "monstruo" Laureano alrededor de quien se elaborará el conflicto y la acción de la obra. Como en una sinfonía, se introduce un primer motivo: la posibilidad de que Pedro Gailo sea engañado por su mujer. Este motivo, brevemente expuesto, junto con el de la posible muerte de Juana la Reina y la consiguiente orfandad del "monstruo", también brevemente sugerida en esta primera escena, nos brinda



Divinas palabras, dir. Ingmar Bergman, 1950. Archivo Cardona.

todos los elementos sobre los que está construida esta tragicomedia. Es decir, que todos los resortes para las acciones que siguen han sido presentados en un breve espacio de tiempo –la primera escena es muy corta—sin necesidad de ninguna sección expositiva. Se entra directamente en los comienzos de la acción dramática.

La segunda escena introduce uno de los dos temas principales de la obra: la codicia. Se hace de una forma estrictamente dramática, como en el caso de los motivos presentados en la primera escena. En el caso del motivo de la infidelidad Valle-Inclán había utilizado el truco circense del "perro sabio". La posible muerte de Juana la Reina se presenta con un brevísimo intercambio entre ella y su hermano Pedro Gailo. Y el tema de la avaricia se dramatiza por medio de la discusión entre Lucero y Miguelín, quienes, después de la muerte de Juana, disputan por la posesión del dinero que esta había recogido en el dornajo del "monstruo". Por el hecho de que cada uno de ellos tiene información de interés para la justicia sobre el otro, deciden al final pactar y dividirse el dinero en partes iguales. Esta escena dramatiza, en primer lugar, el valor "comercial" del "monstruo". Además, anuncia la futura disputa entre Mari Gaila, la mujer de Pedro, y su cuñada Marica, por la posesión del "monstruo" y el eventual pacto que el "alcalde pedáneo" sugiere como solución. Valle-Inclán ha alcanzado aquí una perfecta maestría dramática. Todo lo que se necesitaba saber para la comprensión de la obra está dramáticamente presentado. No existe la narración expositiva. Así mismo, el carácter tragicómico surge del contexto de las escenas más que de ningún otro elemento. Por supuesto, la presencia de Laureano, el 'monstruo", es ya un elemento grotesco. Pero más grotesco, sin embargo, son esas disputas en que se enzarzan los personajes, inmediatamente después de la muerte de su madre, por su posesión, o por la posesión de bienes que se han recaudado por medio suyo. Es decir, más grotesco que el monstruo resulta su comercialización.

La próxima escena dramatiza, con igual eficacia y prontitud que ya se notó

en las escenas anteriores, la codicia de Mari Gaila, por medio de su histriónico "planto" al enterarse de la muerte de Juana la del Reino. Es evidente que este "planto" está dirigido al "público" que la rodea para establecer su "dolor" por la muerte de su cuñada y su "compasión" por el huérfano a quien inmediatamente decide "socorrer". Todo esto sucede inmediatamente después de que la Tatula, en conversación con las mujerucas allí presentes, haya destacado el valor potencial del "carretón".

Con el mismo tempo rápido con que se presentaron motivos y tema, se dramatiza el primer conflicto importante entre Mari Gaila y su cuñada Marica por la posesión del "monstruo", conflicto que soluciona satisfactoriamente, por el momento, el alcalde pedáneo, sugiriendo, ya abiertamente, la explotación del monstruo tres días de la semana para cada una, con la alternancia de los domingos.[4]

La explotación del "monstruo" procura a Mari Gaila su liberación de una vida monótona como esposa del sacristán Pedro Gailo, además de la oportunidad de dar rienda suelta a sus tendencias de dipsa que ya se habían notado desde muy antes –su afición por el caneco del aguardiente se evidencia muy pronto—y la consecuente excitación a la lujuria que la lleva a confirmar la profecía de Coimbra, el "perro sabio", sobre su infidelidad a Pedro Gailo. Es esta libertad de movimiento y su afición a andar de taberna en taberna lo que permite el primer contacto entre ella y Séptimo Miau; además, hace posible la afición cada vez mayor de Laureano por el aguardiente. Afición de la que se aprovecha el Padronés para emborracharle y causarle su muerte.

[4] Manuel Bermejo Marcos en su libro *Vallle-Inclán: introducción a su obra*, Madrid, 1971, sugiere una interpretación satírico-alegórica de esta obra según a cual la solución del alcalde pedáneo es un remedo del famoso "Pacto del Prado" entre Cánovas y Sagasta para un "turno pacífico" (ver Cap. VIII, pp. 187-228, particularmente p. 220). No me parece convincente la sugerida posibilidad de una alegoría política ya que no hay ninguna evidencia textual que la compruebe.



Aunque todo está ligado, una cosa con otra, la estructura de *Divinas palabras* está muy lejos de ser como la de las *pièces bien faites*. No hay aquí una cadena de causas y efectos que se desarrolle con inevitabilidad. Es más bien el tipo de enlaces casuales que, como en la vida, nos llevan de una cosa a otra sin un plan predeterminado. Más bien que de una cadena de causas y efectos se puede hablar aquí de una "asociatividad" que resulta del entrecruce de circunstancias. Es el caso del encuentro entre Mari Gaila y Séptimo Miau. No hay nada anterior que haga este encuentro inevitable. Las circunstancias los animan y su codicia y lujuria los junta. Las fuerzas que actúan son las naturales de sus propios instintos. Así caen en el "pecado" con la mayor naturalidad del mundo y con el tempo rápido que desde el comienzo han seguido los acontecimientos; tempo que Valle-Inclán traduce magistralmente en su parodia de la famosa frase de Julio César ("*Veni, vidi, vinci*") que él pone en boca de Séptimo Miau cuando este le propone a Mari Gaila que se hagan el amor: "Entramos, pecamos y nos caminamos". No hay frases ni parlamentos largos en esta obra.

Se había mencionado, con referencia al parlamento teorizante de Maese Lotario en *La enamorada del Rey*, que Valle-Inclán ataca el "naturalismo" fotográfico y defiende el artificio funcional, pero que más tarde, en *Divinas palabras*, lograría fundir funcionalmente el "naturalismo" de crudas realidades con el mundo de mito y superstición artificiosamente concebido. En efecto, en ninguna obra anterior impuso la realidad con tanta evidencia como en esta "tragicomedia de aldea". Con el artificio de ese abigarrado montaje ideado por él a través del cual se da rienda suelta a las pasiones que, a su vez, dictan la acción, se va desarrollando ante el público toda esa Galicia trágica con su misterio, sus supersticiones, sus pasiones, sus contrastes, su pobreza miserable. Todo presentado con una plasticidad realista que denota un Valle-Inclán que "dueño de su lucidez y estilo contacta con la alienación de una colectividad, y la describe con un afán de objetividad verdaderamente encomiable en un antiguo modernista", como ha observado Rafael Conte.[5] A través de este objetivismo que ahora domina, crea D. Ramón personajes que, al actuar y hablar con espontaneidad, van revelándose sin la necesidad de "psicologizarlos" o de caracterizarlos en las acotaciones.

En Mari Gaila, por ejemplo, crea Valle-Inclán el *sumun* de la naturalidad: mujer independiente, egocéntrica, segura de sí misma, capaz de enfrentarse, sin inhibiciones, con cualquier situación, reaccionando siempre al estímulo de las circunstancias en la forma más natural y espontánea. Así se la ve haciendo gala de su "retórica" en el "planto", o dicharachera y ocurrente en las tabernas y ferias; cruel y mordaz con su familia o sensual y coqueta con su amante.[6] Su total espontaneidad se demuestra en la falta de sentido de culpabilidad y de

[5] "Valle-Inclán y la realidad" en Homenaje a Valle-Inclán, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 199-200 (1966), 55.

[6] Ver pp. 29-34 de la "Introducción" de los profesores Anthony N. Zahareas y Sumner Greenfield a su edición de *Divinas palabras y Luces de Bohemia*, New York, Las Américas, 1972.

vergüenza cuando su "pecado" es descubierto y revelado. Por eso, si alguna vez hubo un desnudo funcional en una obra de teatro es el de Mari Gaila en *Divinas palabras*.

Para la comprensión de la naturaleza tragicómica de esta obra es necesario considerar los momentos finales de la "tragedia de aldea" que emocionan por su gran estilización escénica. La tendencia de la crítica ha sido considerar irónico el "milagro del latín" porque, como apunta Zahareas, "en esta mezcla de liturgia y burla, de desafío y de temor,

Divinas palabras, dir. Víctor García, 1975. Compañía Nuria Espert. Foto: M. Faixat. Archivo Cardona.



Valle-Inclán concentra todas las pasiones en una serie de gestos pronunciados que procuran expresar, *al unísono*, todo el misterio de la superstición religiosa y cómo puede convertir una caprichosa ocasión en rito y hacer del hombre un juguete de la superstición enmascarada de liturgia".[7] Pero la escena es ambivalente y significa *también* todo lo contrario, "por el milagro del arte", como trató de demostrar Buero Vallejo:

> Que los aldeanos obedezcan cuando no entienden no es un hecho enteramente negativo: la intuición y la emoción son, en ciertos casos, fuentes de lucidez más que de error. Una moral más sana y más moderna –por más antigua—derrota en esta obra a la moral calderoniana; la salvación física de la adúltera se logra porque los campesinos, de pronto intuyen. Mas para ello necesitan del "milagro del latín"; es decir, de una emoción solemne. Pedro Gailo ha comprendido antes, arrollado por

[7] "Introducción", *Teatro selecto de Valle-Inclán*, Madrid, 1969, 59.

otra emoción terrible; ha querido matarse y salva la vida. Entonces perdona. Y Mari Gaila, al modo de otro Orestes perseguido por las Furias que llegase al santuario de Apolo, quizá empieza a entrever valores humanos superiores a los de la carnal fatalidad que la domina aunque, para intuirlos, sólo disponga de esa religión de sus mayores que, en su original pureza, absuelve a la carne después de condenarla. Entonces "la enorme cabeza del idiota, coronada de camelias, se le aparece como una cabeza de ángel" ¿Se trata de otra burla del autor? Sólo en parte. A la ironía distante que también encierra, únese un sentimiento infinitamente solidario: Mari Gaila ve, y el autor con ella, lo que tiene de sagrada toda criatura humana.[8]

En *Divinas palabras* Valle-Inclán utilizó por enésima vez una situación básica de adulterio a la cual da, como en todos los casos anteriores, una solución inesperada (en el contexto tradicional español). La solución *es* irónica pero solo desde el punto de vista de que el grotesco sacristán (como el *clown* en Bergman) tiene más comprensión sobre las debilidades humanas que personajes de mayor alcurnia y más luces que frecuentemente aparecen en el teatro español. Es indudable que Valle-Inclán ha estado obsesionado por el tema del adulterio y por la solución "africana" que siempre ha tenido en España, solución ligada a un "código de honor". Aquí busca una solución "cristiana". Pero quien la encuentra no es un personaje de profundidades religiosas, sino un grotesco sacristán de aldea. Ingmar Bergman debió entenderlo así cuando "plagió" la última escena de *Divinas palabras* con la que comienza su filme de 1953, *Gycklamas afton* (*Sawdust and Tinsel* en la versión en inglés). Cuando vi este filme de Bergman pensé inmediatamente que el director sueco debía conocer la obra de D. Ramón. Años más tarde, después de mucho indagar, averigüé que Bergman había dirigido la versión sueca de la obra de Valle-Inclán el año anterior a su filme. Menciono esto para confirmar la interpretación de Buero Vallejo antes citada. En todo caso, la naturaleza tragicómica de *Divinas palabras* surge de ese contraste entre ironía y pathos, el grotesco y la devoción religiosa. Como observa Zahareas,

> [...] igual que en los esperpentos que siguen, Valle-Inclán nos obliga a oscilar entre dos tipos de realidad [...]. Una es la realidad de la iglesia de San Clemente,

[8] En *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza, 1973, 42-43.

donde presenciamos una confrontación entre el sacristán y el pueblo lleno de cólera y desafío. La confrontación entre los que tirarían la primera piedra y el religioso que predica que nadie está libre de culpa, de repente se convierte por un momento en una situación tragicómica, en un rito de títeres. Dentro de esta situación casi absurda, sin embargo, existe el choque verdadero entre deseos pasionales y exigencias sociales, entre crimen y castigo, entre adulterio y libertad, entre ignorancia y fe. Es que el espectáculo híbrido de *tragedia* y de *comedia* es *de aldea*, y representa



una circunstancia, por inconcebible que sea, en que se destaca no sólo el choque literario entre pecado y arrepentimiento, sino las colisiones verdaderas entre pueblo e iglesia, tal como ocurre entre verdaderos gallegos en una Galicia verdadera (1969, 59).

***Divinas palabras*, dir. José Tamayo, 1961. Compañía Lope de Vega. Foto: Gyenes. Archivo Cardona.**

Desde los principios mismos del teatro se procuró separar rigurosamente lo trágico de lo cómico. Cicerón (en *De optimo genere Oratorum*) compendiaba en las siguientes palabras las creencias grecorromanas al

respecto: "[...] *et in tragoedia comicum* vitiosum est et in comoedia turpe tragicum" (énfasis mío). Las prácticas europeas del XVII, además de observar la clase social del *dramatis personae* y el nivel de estilo utilizado como elementos distintivos de estos dos géneros, utilizaba también el tema como criterio definidor. Así, por ejemplo, Martin Opitz (en su poética *Buch von der deutsche Poeterey*, 1624) opinaba que las tragedias tienen que ver exclusivamente con decisiones reales, asesinatos, desesperación, infanticidios y parricidios, conflagraciones, incestos, guerras y rebeliones, lamentos, gritos, suspiros, etc.; mientras que las comedias tratan de bodas, festividades, juegos de azar, engaños y picardías de criados, mercenarios vanagloriosos, intrigas de amor, la arbitrariedad de los jóvenes, la avaricia de los viejos, la alcahuetería y cosas por el estilo. Con tal clasificación de temas se puede comprender muy bien por qué Fernando de Rojas se vio obligado a dar a su obra el título de *Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Esta combinación, sin embargo, fue por mucho tiempo considerada como una anomalía indeseable. Ignacio de Luzán en su *Poética o reglas de la poesía*, de 1737, atacaba la mezcla de lo cómico y lo trágico. Le parecía que mezclar reyes y princesas con gente de baja estofa, y sucesos dolorosos con bromas jocosas, lo trágico y lo cómico, era equivalente a echar a perder lo uno con lo otro. Porque, si por un lado las intervenciones cómicas interrumpen inoportunamente la fuerza de las emociones trágicas de piedad y terror, por otro lado las muertes y los sucesos calamitosos y la solemne gravedad de los personajes trágicos enfrían y descomponen los lances más vivos de alegría cómica. Y, finalmente, creía que nuestro esfuerzo en tratar de disfrutar conjuntamente de lo trágico y lo cómico resultaba en que no se disfrutaba ninguno de los dos y que el público ni llora ni ríe de veras; y aunque llore y ría, igualmente echa a perder su duelo y sus risas porque el uno destruye y desconcierta los buenos efectos de las otras y vice versa. No se le ocurre a Luzán, en fin, que pueda existir una relación mutua de carácter psicoestético entre lo cómico y lo trágico.

El procurar, conscientemente, que el público no sepa si llorar o reír –como cuentan que García Lorca hacía-[9] es un fenómeno que comienza hacia fines del siglo XIX y que se ha ido expandiendo cada vez más. Como comenta un personaje de *La máscara y la cara* de Luigi Chiarelli, uno de los autores del *teatro grottesco*, "Hasta en los momentos más trágicos de nuestra vida nos persigue el ridículo". Thomas Mann lo comprendió así y lo expresó muy claramente en el "Prefacio" a la edición alemana de la novela *El agente secreto* de Joseph Conrad:

> Porque yo creo que, en general y esencialmente, el logro del arte moderno es que ha dejado de reconocer las categorías de lo trágico y lo cómico o la clasificación dramática de tragedia y comedia y ve la vida como una tragicomedia.

Valle-Inclán nunca se encontró cómodo con las denominaciones tajantes de tra-

[9] "Si en ciertas escenas el público no sabe qué hacer, si reír o llorar, lo considero un éxito para mí", citado por Francisco García Lorca en su "Introducción" a *Three Tragedies of García Lorca*, New York, New Directions, 1947, 16.

gedia y comedia y por eso sus obras dramáticas buscaron siempre una definición por medio de algún subtítulo para clarificar su verdadera naturaleza: "comedia *bárbara*", "tragedia *pastoril*", "farsa *sentimental y grotesca*", "farsa *italiana*", "tragicomedia *de aldea*". Hasta que da con el término genial de *esperpento* que caracterizará su nueva visión que va más allá de lo puramente "tragicómico".



***Divinas palabras*, dir. José Tamayo, 1961. Compañía Lope de Vega. Foto: Gyenes. Archivo Cardona.**

Tampoco, como ha observado Guerrero Zamora, se afianza Valle-Inclán en el gran dilema conceptual que proponía Bergamín:

> [...] patetismo o lirismo, supone una tercera solución en la que los móviles que, para una mentalidad común, sólo producirían sordidez y tiniebla, o, para una mente lírica, autosublimación, no engendren ni lo uno ni lo otro, sino llana, sencillamente, algo más complejo y no unilateral: vida (1961, 177).

Agrega el mismo crítico que en esta modalidad literaria en la que, practicando una deformación –aunque en el caso de *Divinas palabras* más bien que de deformación conscientemente buscada se trata de un conjunto de personajes

naturalmente deformados "por su pintoresquismo" –busca Valle-Inclán lo grotesco "no para satirizar éticamente y alcanzar conclusiones morales o reformadoras" (nada más lejos de este propósito que esta "tragicomedia de aldea"), sino para revelar "en qué consiste [...] la esencia del hombre y en qué promiscuidad [...] radican las fuerzas de la vida". Y es esto, precisamente, lo que define para Guerrero Zamora la afinidad que existe entre D. Ramón y Ghelderode. Estas afinidades las especifica muy claramente con respecto a *Divinas palabras*:

> Se reafirma el gusto por lo macabro –ese carretón féretro, la agonía presente de Juana la Reina— y hay un nuevo velatorio en el que *las sombras tienen el sentido irreal y profundo de las consejas*. Como en Ghelderode. No aparecen aquí los tres canes blancos de la muerte que circulaban en *El embrujado* y que formaban coro con el lúgubre ladrido de Escurial, pero se murmuran ensalmos y recitan plegarias, se hilan letanías y rasgan plantos y jeremíadas. Como en Ghelderode. Y la lujuria viene incitada y como en celo mientras la avaricia calcula y la muerte ronda. Y hay hondos fervores de religión, fanatismos con trasgos y brujas, chalaneo con el compadre Satanás y, no obstante, los pícaros, cuando a Dios se les nombra, contestan: *No conozco a ese sujeto*. Como en Ghelderode (180-181).

La médula de estas afinidades entre Valle-Inclán y Ghelderode "recorre una larga columna vertebral cuyas vértebras tienen nombre: Breughel y Bosch, Goya y Velázquez, Quevedo y Cervantes, Carlos V y Don Miguel de Mañara, Solana y..." (177)[10].

[10] Ver el libro de John Willet, *Expressionism*, New York, World University Library, 1970, 46, en la que menciona que los estudios sobre El Greco, Goya, Brueghel y Bosch publicados entre 1909 y 1911, fueron fundamentales en la preparación de un público que pudiera comprender el movimiento expresionista.



***Farsa y licencia de la reina castiza*, 1931. Compañía Irene López Heredia. Foto: Alfonso. Cortesía de ADE.**

En *Divinas palabras* Valle-Inclán empezó a aplicar, ya en una forma más consciente y sistemática, aquella "teoría o sensación del centro" que le llevó a pensar que

> [...] el artista debe mirar el paisaje con "ojos de altura" para poder abarcar todo el conjunto y no los detalles mudables. Conservando en el aire ese aire de observación colectiva que tiene la literatura popular, las cosas adquieren una belleza de alejamiento [...] Por eso hay que pintar a las figuras añadiéndolas aquello que no hayan sido. Así un mendigo debe parecerse a Job y un guerrero a Aquiles.[11]

Así había empezado a concebir sus *Comedias Bárbaras*, pero inciertamente, sin llegar a plasmar su nueva visión hasta que lo consigue plenamente en *Divinas palabras* y en sus obras posteriores.

Farsa y licencia de Valle-Inclán

Puesto que *Luces de Bohemia* y *Farsa y Licencia de la Reina Castiza* son prácticamente obras de la misma época; *Luces* empezó a publicarse en la revista *España* el 31 de Julio de 1920 y terminó el 23 de octubre de ese mismo año y *Farsa y licencia* corresponde a los Nos. 3-5 de *La Pluma*, es decir, los de agosto, septiembre y octubre de 1920. La versión de *Luces* que conocemos hoy, con todos sus agregados, data de 1924, su primera edición en forma de libro. Por eso es preferible considerar primero la *Farsa* para luego estudiar conjuntamente los dos *Esperpentos* fundamentales –*Luces de Bohemia* y *Los cuernos de Don Friolera*-. La *Farsa y licencia de la Reina Castiza* sirve, así mismo, para introducir ciertas características que serán fundamentales para entender la estética de los *Esperpentos*.

Arthur Adamov, quien en un momento determinado fue uno de los más representativos autores del llamado "teatro del absurdo", después de un tiempo rechazó todas sus obras a las que pudiera calificarse con esa denominación. Adamov mismo presentó el historial de su "caso" en el que escribe sobre las preocupaciones y obsesiones que le llevaron a escribir obras de teatro en las que presentaba un mundo sin sentido; como teórico, presenta también todas las consideraciones que le llevaron a formular una estética del absurdo; y, finalmente, describe el proceso por medio del cual fue evolucionando hacia un teatro basado en la realidad que representaba la condición sociopolítica, y dirigido a un propósito social bien definido.[12] Implícitamente, aparece en ese texto de Adamov la dicotomía "teatro del absurdo – teatro realista social", como si fuesen mutuamente exclusivos, algo sorprendente para quienes conocen la obra de Valle-Inclán ya que, a partir de *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, desa-

[11] Citado en Ramón Gómez de la Serna, "Ramón María del Valle-Inclán", *Biografías completas*, Madrid, 1959, 110.

[12] En Martin Esslin, *The Theatre of the absurd*, New York, 1961, II, 47 y siguientes.

rrolla un teatro que es, a la vez, absurdo y presenta un trasfondo socio-histórico y político basado concretamente en la realidad española. Aunque en esta obra no llegue a la visión esperpéntica, que es mucho más profunda, como se verá, con respeto a esta *Farsa* se pueden formular algunas consideraciones básicas que explican el hecho de no encontrar la dicotomía que propone Adamov. Ya se había apuntado en el libro de Anthony N. Zahareas y mío (recientemente re-editado por ADE con el título de *Re-Visión del esperpento*), que cuando Valle-Inclán había dicho que "la novela camina paralelamente con la historia y con los movimientos políticos", daba a entender que una perspectiva, por más estilizada que sea, si ha de ser válida, no debe estar distanciada de la situación histórica que la inspira. Autores del "teatro del absurdo" como Ionesco han dicho, por el contrario, que la burguesía que ridiculizan no se encuentra en una sociedad determinada, sino en todas las sociedades de todos los tiempos. Ionesco, y muchos de sus contemporáneos que practicaron ese "teatro del absurdo" rechazan la concreta orientación histórica de lo absurdo literario o, como en el caso de Adamov, cuando la aceptan, no vuelven a escribir en la modalidad "absurda". Si la base, entonces, del teatro del absurdo es antihistórica y universal, la del teatro de Valle-Inclán, a partir de *Farsa y licencia* –y, particularmente en sus *Esperpentos*—es histórica y circunstancial.

En el "Apostillón" a *La Reina Castiza* Valle-Inclán indica, sin ambages, el fondo histórico de esa farsa: "Corte isabelina, / befa septembrina"; es decir, una burla grosera, titiritesca, de la corte isabelina en la que se encuentran ecos de la crítica que en su tiempo –las vísperas de la revolución del 68, la "Gloriosa"— publicaron los semanarios humorísticos: *La Gorda*, *La Flaca*, y *Gil Blas*. El "Apostillón" indica, además, que tratará este tema inspirado por "la musa moderna" que, a imitación de las coristas de la época –se trata del año 1920, la era del *jazz*—"enarca la pierna, se cimbra, se comba, se achula [...]". En otras palabras, se trata de una estilización del material isabelino a tono con el momento presente: España, 1920.

Ahora bien, el hecho de que Valle-Inclán utilice un personaje histórico real en un momento histórico determinado, no significa que se esté comprometiendo con ningún "realismo histórico-social". Todo lo contrario. Utilizando "ecos" de la crítica que se hizo de la Reina Isabel II, sobre todo en sus debilidades erótico-sentimentales, Valle-Inclán idea un argumento original en el que no duda de hacer uso de los más conocidos recursos fársicos que los autores de parodias utilizaban por entonces.[13] Uno de los recursos más utilizados por autores como Salvador María Granés, era el de detenerse en "los fallos o debilidades de las obras parodiadas, a fin de poner en evidencia lo que de falso, ridículo o trasnochado encerraba la inmediata fuente de ins-

[13] Ver, en *La realidad esperpéntica*, Madrid, 1969, 25-61, el interesantísimo estudio de Alonso Zamora Vicente en el que, a propósito de *Luces de Bohemia*, menciona la incorporación que hizo Valle-Inclán de la literatura paródica de su tiempo.

Un estreno felicísimo de Valle-Inclán.

Sale a la luz de las candilejas "La reina castiza", traída por las manos devotas de Irene López Heredia, Bartolozzi y Mariano Asquerino.

Crónica, 14/6/1931, página 2. Archivo Cardona.

piración" (26). Es decir, lo mismo que hizo Valle-Inclán con la deformación grotesca de la Reina lograda a fuerza de una consciente utilización de algunos datos "históricos" (los "maliciosos ecos de los semanarios revolucionarios") a los que les imprime un rebajamiento aún mayor en la escala de valores, además de combinarlos en un enredo que les imparte el carácter completamente absurdo que se encuentra en esta obra.

El argumento de la *Farsa y licencia* no puede ser más simple. Se trata de una serie de situaciones cómicas que surgen de las "licencias" de la Reina Castiza, amiga de "bailes de candil" y de amores de "tapadillo". Periódicamente aparecen "documentos" comprometedores, pruebas de las frecuentes indiscreciones de la Reina, cuya difusión trata de evitar el Gobierno con el consiguiente gran coste para el Erario Público. A este tipo de enredo se achacan consecuencias tan serias como "la disolución de las cortes", "la censura de la prensa" y hasta "el nombramiento del Obispo de Manila", con todo lo cual se crea el ambiente de un absurdo total.

La obra está escrita en verso, no como aquellos que utilizó en obras anteriores como *Cuento de abril*, *Voces de gesta* o *La Marquesa Rosalinda*, sino más bien acentuando los rasgos populares que empezó a utilizar en algunos poemas de *La pipa de Kif* (sobre todo en "¡Aleluya"). Y, curiosamente, hasta en esta fase

de su producción literaria, tan poco modernista, siguió Valle-Inclán una pista que Rubén Darío había indicado en 1905 en su "Prólogo" a *Cantos de vida y esperanza*, donde hace la siguiente revelación importante:

> En cuanto al verso libre moderno [...] ¿no es verdaderamente ejemplar que en esta tierra de Quevedos y Góngoras, los únicos innovadores del instrumento lírico, los únicos libertadores del ritmo, hayan sido los poetas del *Madrid cómico* y los libretistas del género chico? (Citado por Zamora Vicente, 24)

En efecto, en periodistas como Granés y en las páginas de revistas como *Madrid cómico* y, sobre todo *Gedeón*, encontró Valle-Inclán los materiales necesarios para elaborarlos artísticamente en su farsa satírica y grotesca *La Reina Castiza*. Elaboración de tipo claramente caricaturesco, como se encontraba en las revistas satíricas mencionadas.

Es interesante lo que al respecto dice el profesor Montesinos[14]:

> *La farsa y licencia de la Reina Castiza* era, por designio del autor, más caricaturesca que *El ruedo ibérico* [...] y todo estaba perfectamente, pues Valle se movía libérrimo, sin que nada que se interpusiera entre su capricho y el trazado de aquellos rasgos que tan divertidos eran. Un caricaturista genial no tiene que preocuparse de verosimilitud alguna, y las narices que dibuje podrán ser tan largas, torcidas y verrugosas cuanto se le antoje –y en ocasiones ese incontenible capricho suyo le llevará a adivinaciones sorprendentes del carácter que representa.

En esto reside el gran éxito de esta obra de Valle-Inclán en la que, utilizando los elementos mencionados, puede obtener caricaturas tan acertadas como las que encontramos en los siguientes pasajes:

Crónica, **14/6/1931, portada. Archivo Cardona.**

[14] Ver "Modernismo, esperpentismo o las dos evasiones", "Homenaje a Valle-Inclán", *Revista de Occidente*, IV, 44 y 45, 1966, 162-63.

Ríe la comadre feliz y carnal
y un temblor cachondo le baja del papo
al anca fondona de yegua real, (II,825)

en el que hay una prefiguración del "ballet de los elefantes" en la *Fantasía* de Walt Disney; o en esta otra acotación:

Con risa chispona conjuga
la alegría del peleón
La Señora. Y es su pechuga
hiperbólico acordeón. (II, 859)

en el que Valle-Inclán da un elemento de su humor caricaturesco: la hipérbole.

Sin duda, la contribución estética más importante en *Farsa y licencia de la Reina Castiza* es la intensificación de lo grotesco aplicado con fines satíricos al material histórico y la transformación de formas populares –la parodia, el género chico, los versos satíricos, etc. – como el medio de expresión que escoge como vehículo. Como ha apuntado Paul Ilie muy certeramente, la utilización de lo grotesco en este caso depende, en parte, del uso de destellos de realidad intensamente naturalistas y feos, un enfoque consistentemente utilizado por la literatura española. Además, proviene de la degradación del heroísmo clásico y de los valores cortesanos. En ambos casos se trata de un proceso de vulgarización.[15] Pero todo convertido en arte por milagro de la palabra, que le permite aciertos como el siguiente en el que hay una perfecta joya con respecto a este proceso de vulgarización que se ha mencionado:

Con un corte de mangas, el lego se escabulle,
y sale correteando El Rey, del camarín.
La vágula libélula de la sonrisa bulle
sobre su boca belfa, pintada de carmín, (II,838)

con su caricatura lingüística del verso de Darío ("la libélula vaga de una vaga ilusión" de su "Sonatina", 2a estrofa, verso 6). Se nota aquí el mismo cuidado por la forma pero, como dice Guerrero Zamora, "[...] lo formal ahora es socarronería populachera, farsa grotesca y vivificante, guiñol puro [...]". Y este es el último aspecto a destacar en esta obra a la que Valle-Inclán incluyó, junto con *La cabeza del dragón* y *Farsa italiana de la enamorada del Rey*, en su *Tablado de marionetas*. Pero, nos recuerda Guerrero Zamora,

> [...] la farsa ya no es a la italiana precisamente porque es *Farsa y licencia* como lo han sido todas las marionetas del mundo, farsa para jugar y licencia para agriar, farsa para divertir y licencia para llamarle al pan, pan y al vino, vino... Y, al igual que en los retratos de corte pintados por Goya está implícito el mundo de *Los caprichos* y *Sueños*, así en este último esguince cortesano valleinclanesco pugna por

[15] Ver su "The Grotesque in Valle-Inclán: A Moograph" en A.N. Zahareas et al, *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*, New York, Las Américas, 1968, 526.

> emerger existe ya, la esperpéntica deformación de sus obras geniales y tiznadas (171).

El paso hacia los *Esperpentos* no tardará.

Lista de obras citadas

Manuel Bermejo Marcos, *Valle-Inclán: Introducción a su obra*, Madrid, Anaya, 1971.

Antonio Buero Vallejo, *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza, 1973.

Rodolfo Cardona, "*Divinas palabras* en el Lincoln Center de Nueva York", Theatralia, 2009.

Marco Tulio Cicero, *De optimo genere oratorum*, Cambridge, Harvard University Press, 1949.

Rafael Conte, "Valle-Inclán y la realidad", en *Homenaje a Valle-Inclán*, Cuadernos Hispanoamericanos, 199-200, 1966.

Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd*, New York, Penguin Books, 1961.

Antonio Gago Rodó, "Signos de resistencia: Teatralidad o teatralización de Valle-Inclán versus la institución del Teatro Español: de *El embrujado* a *Luces de Bohemia* 1913/1932", *Cuadrante*, 25, 2012, pp. 79-113.

Francisco García Lorca, "Introduction", *Three Tragedies of García Lorca*, New York, New Directions, 1947.

Ramón Gómez de la Serna, "Ramón María del Valle-Inclán", *Biografías completas*, Madrid, 1959.

Juan Guerrero Zamora, *Historia del teatro contemporáneo* I, Barcelona, Juan Flors, 1961.

Paul Ilie, "The Grotesque in Vallle-Inclán: A Monograph", en A.N. Zahareas et al, *Ramón del Valle-Inclán: An Appraisal of His Life and Works*, New York, Las Américas, 1968.

Francisco F. Montesinos, "Modernismo, esperpentismo o las dos evaciones", Homenaje a Valle-Inclán, *Revista de Occidente*, IV, 44 y 45, 1966.

Martin Opitz, *Buch der deutche poetery* (1624), Reclam, Stutgart, 1974.

Alardo Prats y Emilio Cotarelo, "Diálogo", repoducido en *El Sol*, 24 de febrero de 1934

Ramón del Valle-Inclán, *La enamorada del Rey, Divinas palabras, Farsa y licencia de la Reina Castiza* en Obra completa, II, Madrid, Espasa, 2002.

John Willet, *Expressionism*, New York, Weidenfeld and Nicolson, 1970.

A. N. Zahareas y Sumner Greenfield, "Introducción", *Divinas palabras y Luces de Bohemia*, New York, Las Américas, 1972.

A. N. Zahareas, "Introducción", *Teatro selecto de Valle-Inclán*, Madrid, Escelicer, 1969.

Alonso Zamora Vicente, *La realidad esperpéntica*, Madrid, Gredos, 1969.





Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 26, xuño 2013.
A. N. Zahareas, *La estética teatral de los esperpentos como provocación histórica*. Pp 51-68.

La estética teatral de los esperpentos como provocación histórica

A. N. Zahareas
Catedrático emérito de la Universidad de Minnesota

A Juan Antonio Hormigón

[Esta es la ponencia que se dio en el "XI Congreso sobre la Cultura de la República", del ocho al doce de abril de 2013, tratando la problemática de cómo se realizan, en cada esperpento, "soluciones estéticas de problemas históricos". Se ha mantenido el formato de la presentación oral, no por una decisión arbitraria, sino porque el tema es complejo y, con la generosidad de los editores de *Cuadrante* ha sido importante enfocar (en ocho breves apartados), sin distracciones, los problemas centrales de las provocaciones históricas en medio de ficciones grotescas. Se añade una breve lista bibliográfica y los comentarios de Valle-Inclán están en *Re-visión*, p. 205-217.]

Cualquier aproximación crítica de la visión de los esperpentos se ha de hacer de acuerdo con las complejas condiciones históricas antes, durante e incluso después de la República... hasta nuestros días.

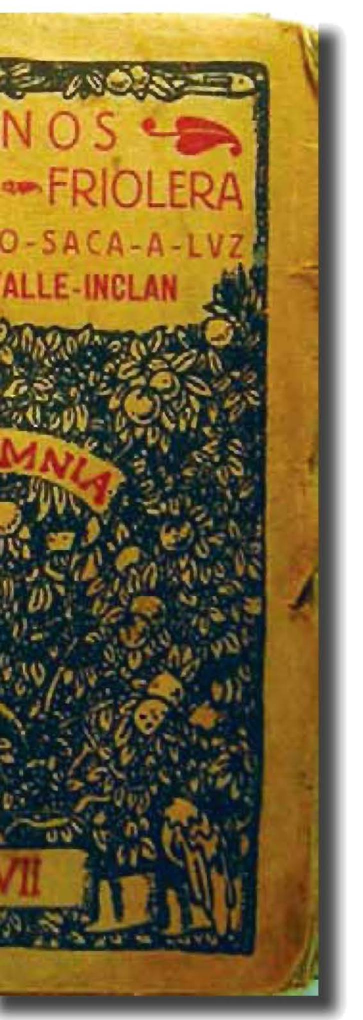
I

Es habitual ver en los esperpentos un conjunto de imágenes grotescas sobre la sociedad española. Se manifiestan contradicciones de si pueden ser "verdaderas" al mismo tiempo la "estética teatral" de un montaje y las "situaciones

históricas" que se han representado en el montaje. Las contradicciones "estética / historia" del título se han explicado por Valle-Inclán en un comentario bien conocido:

> Los españoles nos colocamos siempre *por encima del drama* y de los intérpretes. Tenemos áspera la paternidad. Por capricho y por fuerza. Porque nos asiste la indignación de lo que vemos ocurrir fatalmente a nuestros pies. España es un vasto escenario elegido por la tragedia. Siempre hay una hora dramática en España; un drama superior a las facultades de los intérpretes. Éstos, monigotes de cartón, sin idealidad y sin coraje, nos parecen ridículos en sus arreos de héroes. Gesticulan con torpeza de cómicos de la legua las situaciones más sublimemente trágicas. Don Quijote ha de encarnarse en un Quijote cualquiera. [Una pandilla de comiquillos empecinados en representar el drama genial de la vida española... El resultado, naturalmente, es un esperpento.]

Efectivamente, entre 1918-1932, Ramón del Valle-Inclán representa en ficción el problema nacional de que España se había fragmentado en deformaciones grotescas "de la civilización europea". (1920-24, *Luces de Bohemia*; 1922-23, *Los cuernos de don Friolera*; 1923, *Las galas del difunto*; 1928, *La hija del capitán*; y 1930, *Martes de Carnaval*). Lo que se destaca en los esperpentos es: en cuanto a la estética teatral, una sistemática deformación *a lo grotesco* -los personajes ya hechos títeres; en cuanto a la tragedia clásica, una versión inquietante de la tradición aristotélica- *una trágica mojiganga*; en cuanto a los personajes (de los dramas) el "*afantochamiento*" de los actores; en cuanto al montaje de espectáculos, la enajenación del público, el llamado "*alejamiento demiúrgico*"; y en cuanto al transfondo histórico de los contenidos, *representaciones imaginarias* de varias crisis caóticas de España, un país ya venido a menos.



Sobre todo esto no hay apenas discusión. Lo problemático es saber si la deformación grotesca de realidades históricas es posible, cómo lo es y cuáles son sus consecuencias. Estas fueron las cuestiones que debía de afrontar Valle-Inclán al juntar en los esperpentos las dos tendencias opuestas, "estética" e "historia"; y son las cuestiones que afronta esta ponencia: ¿qué es lo que significa el estilo deformador de los esperpentos una vez cargado de situaciones históricas? Este fenómeno ha sido continuamente debatido, pero es indiscutible en cuanto a la problemática fundamental que yace en los esperpentos de Valle-Inclán. Con todo, más compleja resulta su interpretación.

II

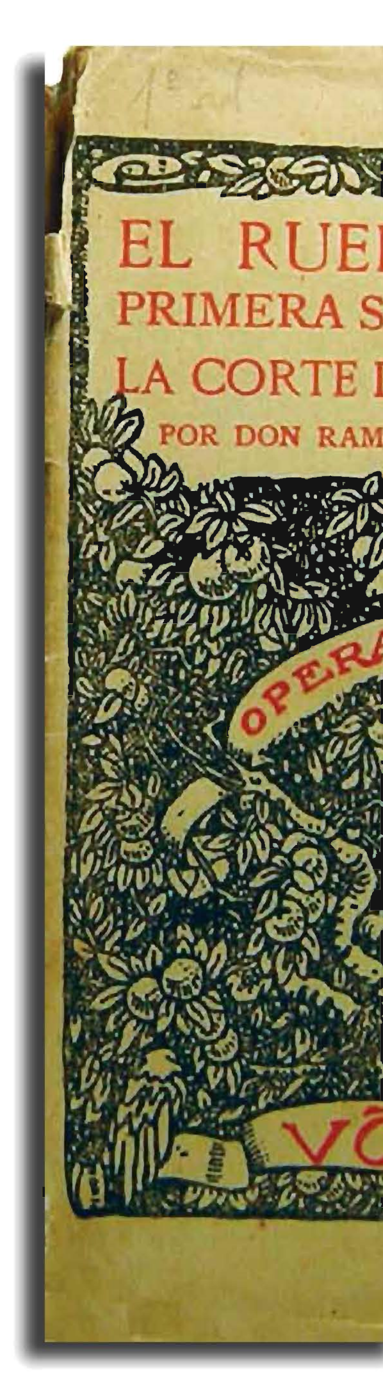
¿Por qué era tan importante para Valle-Inclán distanciarse de sus creaciones? ... porque "un creador y sus criaturas no son nunca del mismo barro humano" [1920-24]. Un *bohemio* ciego, al sufrir en una noche la odisea infernal de la bohemia madrileña, presencia motines, represiones políticas, el

asesinato de un paria catalán y el cinismo ante las tragedias personales. Antes de morir en la calle propone una nueva perspectiva de observar las realidades españolas... ya no como tragedias, sino "*como una trágica mojiganga*".

[1923] A un *militar* en cuyo cuerpo de carabineros no "hay maridos cabrones", le vienen sospechas sobre la infidelidad de su mujer: se ve obligado a ser "médico de su honra" y, como "el principio del honor ordena matar", él también matará ("Pim, Pam, Pum"), aunque, por error, mata a su hija en vez de la mujer; cierto, "un militar español no tiene el derecho de filosofar como en Francia".

[1923] Una *prostituta* cuyo novio (y padre extra-marital de su hijo) murió en la guerra de Cuba (1898), echada de casa por sus padres, busca clientes y se relaciona con un cínico *soldado repatriado*, según él "más cabrón que héroe", pues la guerra era otro "negocio de los galones".

[1928] Un *general* (ahora gobernador militar), al confrontar su escándalo sexual y las crisis nacionales, decide intervenir y, una vez más, "montar / ensillar el caballo"; el golpe de estado militar equivale a sacrificarse "por la Patria, por la Religión y por la Monarquía". No puede haber algo más risible que unos solemnes clisés patrioteros durante otra inventada "crisis nacional". El final grotesco de *Martes de Carnaval* es, sarcásticamente, para "escacharse de risa".



En cualquier escena de los esperpentos advertimos, ante todo, que se centra sólo en *una* historia: la historia política, social, económica, jurídica y cultural de la sociedad española. Por ejemplo: los incidentes violentos de las huelgas en *Luces* se integran a la muerte del protagonista, Max Estrella; el patriotero militarismo español de las colonias determina el "otelismo" grotesco del marido-asesino en *Friolera*; la sociedad feudal de castas, ya en desaparición, paraleliza el conflicto económico de padre / hijos en *Cara de plata* (1922); la guerra de Cuba y el desastre de 1898 son la base de la actitud cínica de los soldados y el patetismo de la Daifa en *Las galas*; gachupinismo, tiranía, revolución y muerte en México se identifican con *Tirano Banderas*; el golpe militar de estado es inseparable del escándalo sexual en *La hija del Capitán*; las intrigas palaciegas del movimiento antiborbónico se integran en la narración histórica de *El Ruedo ibérico*. Y así por el estilo.

En cada esperpento se manifiestan dos planos de conciencia histórica sobre lo que ocurre en España: está el plano de las realidades históricas manifestado por una serie de situaciones caóticas (por ejemplo, días menguados, violencias políticas, corrupciones, asesinatos, manifestaciones callejeras, militarismos arrogantes, turbas anárquicas, motines en las fábricas, entre

muchas otras); pero, paralelamente, está el plano de innumerables imágenes sobre estas mismas situaciones históricas, propagadas por la variedad de los medios de comunicación (incluso la literatura), imágenes tradicionales (a veces populacheras) de patria, glorias, patriotismos, elogios a la monarquía, religiosidades, etc. Tan distanciados el uno del otro están estos dos planos de percibir las realidades históricas de España que la *desproporción* da la sensación histórica de dos versiones absurdamente distintas de la misma nación -una desproporción tan extraña que, en los esperpentos sale a la vez trágica y fársica- una *bufa tragedia nacional* . . .

III

Pero, ¿qué significa este paso radical de afiliar unos formalismos brillantes con situaciones históricas? Ya se trate de cualquier situación o figuras históricas, los esperpentos envuelven *contradicciones* esenciales: los personajes sacados de la historia no son sino creaciones artificiales; se mueven en las tablas y por tanto (según Valle-Inclán), algo como los muñecos de los tablados, hablan, declaman, gesticulan, discuten, gritan, disparan, incluso gozan y sufren, eso sí, pero sólo en conexión con los autores de la obra que los han ideado: *son los que les hacen hacer*.

Esto es obvio: los ¨personajes¨ sobre las tablas teatrales (igual que los ¨muñecos¨ de un tablado) desmantelan la engañosa ¨ilusión de la realidad,¨ para sustituirla por la más sensata *realidad histórica de las ilusiones*. No hemos visto nunca a un Hamlet, un Tartufo, una Madre Coraje, un Banderas o un Bradomín, o un Montenegro. Es una perogrullada repetir que son Shakespeare, Molliere, Brecht, Chaplin y Valle-Inclán los que les han dado un papel imaginario en unas situaciones inventadas. Valle-Inclán ha destacado los paralelos entre "personajes / muñecos": "En el *Quijote* lo vemos continuamente: Don Quijote no reacciona nunca como un hombre, sino como un muñeco".

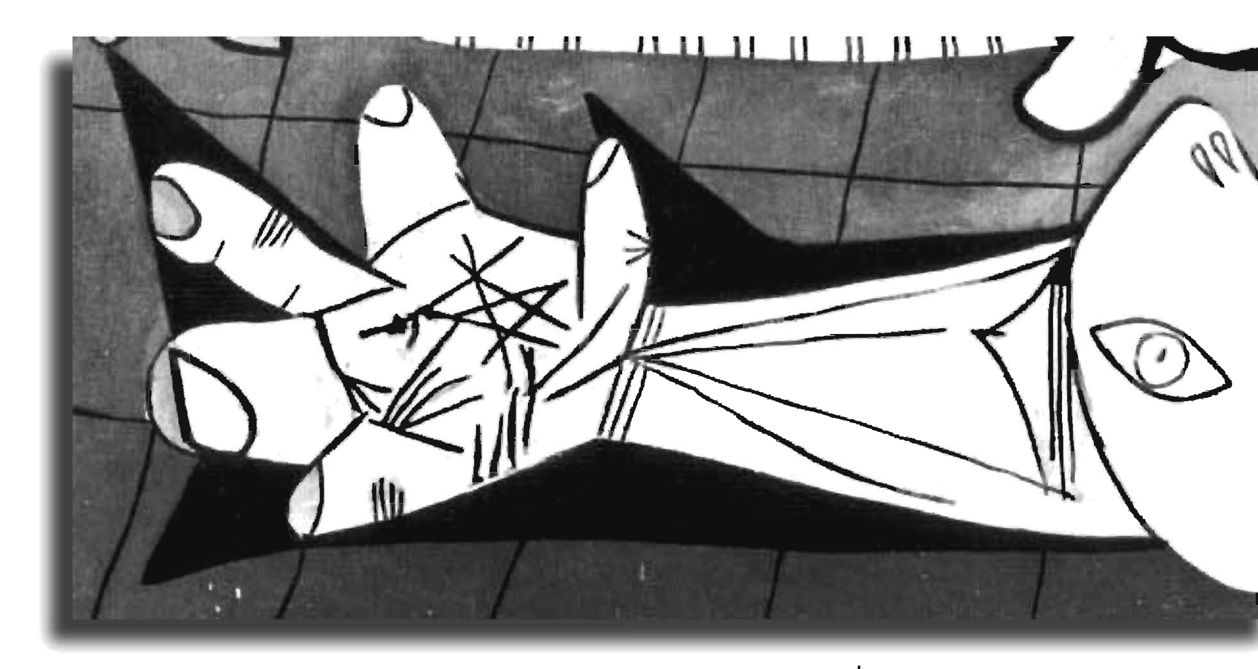
A las figuras en la lista *Dramatis personae* de los esperpentos se les ha dado ya *dos vidas*: como "figuras" inventadas y por tanto artificiales; y cuando se les hace funcionar en un espectáculo como si fueran reales. A lo mejor se trata de una "ilusión concreta".

Lo cual plantea un problema histórico intrigante: en el mismo acto de funcionar como si fueran figuras históricas, los personajes, por históricos que parecieran, manifiestan su *completa ficcionalidad*. Y... es precisamente a la luz de esta "ficcionalidad" donde se proyectan las provocaciones históricas de la estética teatral: una situación inventada, aunque del todo artificial, corresponde a su papel histórico: el asesinato político del prisionero en *Luces de bohemia*, por ejemplo, corre paralelamente con el conocido caso de la "ley de fugas", asociada con la notoria figura militar del General Anido. Es esta ficcionalidad, manifesta-

da grotescamente en los esperpentos, la que proyecta, *sin evasiones*, la función histórica de una estética deformante de los esperpentos.

IV

Ahora bien, en concreto, ¿cómo se hace todo esto? A modo de ilustración, fijémonos en las contorsiones pictóricas del *Guernica* de Picasso, el lienzo inspirado por el suceso histórico del bombardeo de la población vasca en abril de 1937 (unos seis años después de los esperpentos). A pesar de la trágica violencia, la perspectiva artística con que se han representado sobre el lienzo las consecuencias horrendas del bombardeo, parece bastante distanciada, o sea, "alienada". Esta pintura es grotesca como antes los "rostros desencajados o lívidos" de los *Caprichos* y *Disparates* de Goya: las víctimas, por ejemplo, parecen espantapájaros; las manos son como de muñeco, tiesas, como rellenas de aserrín; el guerrero parece un maniquí, el decrépito jamelgo, un viejo y ridículo caballo de un tiovivo destartalado.



Pablo Picasso, *Guernica* (detalle), 1937.

En suma, los ojos, los párpados, el pelo, las lágrimas, las posturas, etc., han sido *altamente estilizadas* para formar un decorativo cuadro grotesco... como antes, con una perspectiva alienada, había hecho Valle-Inclán en los esperpentos. Se produce un efecto de *shock* al identificar en el *Guernica* de Picasso "unas" figuras pintadas en el cuadro en términos de "otras" víctimas históricas del bombardeo (y al mismo tiempo poder distinguir entre las víctimas reales del pueblo vasco y las víctimas pintadas en el lienzo).

En su primer esperpento Valle-Inclán ya había sometido a reflexión la información deformante que les llega a los españoles a través de los medios de comunicación: la versión ficticia de la "ley de fugas" en Luces de bohemia (sobre el asesinato político de un prisionero), *no* se presenta sólo como asesinato político sino también y sobre todo como otro caso más de ley y orden: "un criminal que intentó fugarse". La mediación en la *historia* que proveen en la ficción del esperpento "las noticias de la prensa" se ha integrado en el histórico laberinto español. El artificio ficticio del esperpento ayuda a los lectores a juzgar históricamente: en general, a situar verdades detrás de las palabras de los media; y en concreto, a situar un asesinato político de un paria catalán detrás del eufemismo común "ley y orden". (Se revela en ficción el encubrimiento político de las mentiras sobre los asesinatos en la historia).



Pablo Picasso, *Guernica* (detalle), 1937.

El proceso de distinguir entre los dos planos de realidades, planteados por *Guernica* y *Luces de bohemia*, se dramatiza al nivel más alto de teoría estética y práctica literaria en el retablo del "Bululú" sobre la "trigedia" de los "cuernos" de *don Friolera* (1923). En la tradición literaria, el marido deshonrado, sea el Otelo de Shakespeare o el Gutierre de Calderón, al verse en el papel de "médico de su honra", mata a la esposa inocente sospechada de adúltera. Así que al elaborar la tradición dramática del "honor" el vengador resulta trágicamente patético. Metafóricamente, es prisionero del código de honor, parte integral de las ideas, valores y sentimientos de la sociedad en que vive.

Así es el personaje militar, don Friolera, porque, claramente, tanto en la "trigedia" del retablo del Bululú como en la tragedia del militar, don Friolera, "en el cuerpo de carabineros (de España) no hay maridos cabrones". Hay que matar a él, a ella, al perro y al gato. Cada hombre por tanto (según el proyecto estético de Valle-Inclán), lleva dentro de sí el aspecto "robótico", y por tanto grotesco, de los muñecos. He aquí el problema del individuo y la sociedad:

todo grupo social establece reglas que intenta hacer cumplir; las reglas militares, por absurdas -incluso hilarantes- que fuesen, definen situaciones que determinan el comportamiento del individuo militar como el personaje Astete / Friolera. Las condiciones históricas son superiores a las capacidades del individuo / ciudadano.

Las bases históricas que yacen en las técnicas formales (como en el mural *Guernica*) manifiestan una doble experiencia: analizar históricamente unos sucesos imaginarios sobre realidades políticas (representadas como el asesinato de un prisionero político y la matanza de inocentes por un bombardeo violento) sin olvidarse de que son lo que *parecen ser*: sucesos imaginarios artísticamente deformados. La disparidad entrañada en las ficciones equivale en el plano de la realidad histórica a soluciones estéticas adecuadas a problemas históricos reales. Gracias al distanciamiento provocado por el intercambio entre personajes inventados y actores vivos, el público puede, y debe, *distinguir* la ilusión de la historia, junto con sus procesos de representación.

Por tanto, una cautela: el alejamiento *a lo grotesco* de Valle-Inclán o Picasso no nos debe confundir: el "descomprometimiento" es del artista, no como hombre, sino como creador. La estética de Valle-Inclán en los esperpentos y la de Picasso en *Guernica* pueden ser el proceso artístico *más mediatizado* en su relación con las condiciones históricas de la sociedad española. Picasso y Valle-Inclán, por lo menos en *Guernica* y los esperpentos, son modelos de las formas en las cuales un autor auténticamente revolucionario cambia no sólo los contenidos históricos de sus obras, sino también su aparato productivo -de ahí el objetivo de modificar las relaciones funcionales entre el autor y sus ficciones, las ficciones y los lectores. Afirmaba Valle-Inclán que "iba a publicar una obra contra las dictaduras y el militarismo" y que "no pueden hacerse revoluciones a medias"; y Picasso: "Pero qué creen ustedes que es un artista? ¿Un tonto que ve cosas sólo al ser pintor? Todo lo contrario: le mueven continuamente las injusticias lamentables. Nada de indiferencia. La pintura no es para decorar habitaciones". (Epigrama, en *Guernica* de Russell Martin).

V

Aunque Valle logró "incrustar documentos de época" en sus obras históricas, los esperpentos no son historia por definición: se confunden, dentro de cada esperpento, las representaciones imaginarias con las referencias históricas que transmiten. Al hacer historia los hechos se desconectan; se desprenden de sus raíces en el tiempo y el espacio y se rehacen. En el esquema dramático de cada esperpento diversos sucesos se aglutinan con específicos momentos históricos -todos documentados o documentables. Por ejemplo, un crimen ficticio de 1913 del capitán Sánchez, puede reflejar detalles claves del golpe de estado de 1923. (*Re-visión*, p. 185-187).

Se trata de una ¨síntesis de momentos históricos¨ -desórdenes políticos, golpes de estado, directorios militares, desastres como los de Cuba (1899) o Annual (1921) etc. En cambio, la totalidad de la historia española moderna es inmensa: el conjunto de elementos históricos (como los cristales de un paquete de azúcar) no tienen una forma específica, a veces ni coherencia ni sentido. En cambio, la síntesis de destacados sucesos históricos, elaborados en la trama de los esperpentos, *no se yuxtaponen*: están distribuidos en la trama para proyectar una *visión más bien sintética de la historia.*

Sabido es que cualquier "síntesis" es "artificial": como en un mosaico, se combinan circunstancias históricas separadas y distintas. Esta síntesis histórica de los esperpentos, sin embargo, logra presentar las ideas pretensiosas, valores tradicionales y sentimientos patrióticos por medio de los cuales los españoles han tenido que enfrentarse a la economía, política y cultura de la sociedad española: por tanto, las circunstancias históricas grotescamente representadas (como por ejemplo las huelgas en *Luces de bohemia*; los militarismos en *Los cuernos de don Friolera*; los desastres nacionales en *Las galas del difunto*; o el golpe de estado en *La hija del capitán*) *no tienen por qué ser exactamente cómo ocurrienron de verdad*. Lo importante es que como en las películas documentales, el argumento de los esperpentos es fiel a la esencia de los sucesos históricos (vrs. *Lincoln*; *Zero Dark Thirty*; *No*; *La caza*; *Ay Carmela*; *Che*, etc.).

Charles Chaplin, *The Great Dictator (El gran dictador)*, 1940.

Dentro del drama hay -o parece que hay- una "unidad" de los contrarios "historia / ficción"; es decir, se trata *a sabiendas* de una unidad irreal: porque, fuera de los parámetros del esperpento (texto o montaje), en las realidades concretas de la sociedad española... *¿puede haber una verdadera unidad de opuestos... tan polarizados?* ¡No! Los polos extremos funcionan en equilibrio pero sólo en el nivel ficticio de los esperpentos: la vinculación de lo grotesco en el teatro (como en un tabanque de muñecos) es la base de toda una estrategia de la estética del esperpento: la representación del todo estética de unos problemas del todo históricos. Así que las contradicciones de los esperpentos entre "por estética" y "funciones históricas" tienen significación porque ellas contienen los problemas teóricos y prácticos de la alienación... que no siempre son resueltos pero que son destacados en las manifestaciones de las contradicciones.

VI

Al revalorizar la validez artística e histórica de los esperpentos a la luz de todas estas contradicciones: ¿cuál sería precisamente la contribución sociopolítica de la estética de los esperpentos? El estilo admirable del desdén político que proyecta el llamado "esperpentismo" por ejemplo, no tiene por qué ser siempre algo realmente sustancial. A pesar de ser perfectamente consciente de lo trágicos que son para España estos problemas, Valle-Inclán se empeña en destacar el elemento fársico y divertido de esa historia: ¿tienen las farsas grotescas, con sus exageraciones de guiñol y sus síntesis improbables, una utilidad moral, social o política?

Cuestiones delicadas: en su mayoría las escenas de los esperpentos son divertidas: se destacan trucos fársicos, juegos irónicos y creatividad cómica en medio de temas -en potencia- transcendentes: por ejemplo, el velorio y entierro de Max Estrella, "cráneo privilegiado"; la hospitalización extraña por acabar patéticamente loco el asesino militar Friolera; la carta de la prostituta Daifa, llena de patetismos cuyo objetivo es mover a sus padres pero al fin al cabo "sacada del manual" o la recepción "patriotera" del Rey en el andén llena de clisés hilarantes (cruz, banderas, madre, patria, hijos, príncipe, etc.)... nos divierten. Además, las reacciones y diálogos de personajes ante terribles circunstancias históricas (torturas, bombas, huelgas violentas, fusilamientos), se nos presentan llenas de sarcasmos ("hay mucho de teatro" o "fondo de los reptiles"), burlas o desprecios, llenas de risas incómodas.

Intentar responder a estos problemas implica enfrentarse a la cuestión de si el humor de las parodias grotescas puede ser serio; o bien si la mera diversión de las mojigangas están cargadas (o no) de significación histórica. Se ha planteado la cuestión de si el humor grotesco que alimenta los diálogos satíricos es o no

algo relevante o serio; y si los contenidos problemáticos (incluso los históricos) ya trivializados valen o no como problemas vitales para los españoles. No es fácil comprobar si los casos geniales de trivializar las ideologías o convertir situaciones graves en diversiones grotescas ("montar el caballo" = golpe de estado militar) están cargados de significación. Este dilema entre lo vivo histórico y lo estético artificial plantea otro problema peliagudo: si es posible, en realidad, representar unos problemas históricos bastante graves de la sociedad española (o, por lo menos según Valle, la percepción de ellos) en el proceso trivializador que nos ofrecen sus esperpentos.

Entre otros varios, Theodor Adorno es sólo uno de los que se han ocupado, y preocupado, entre diversos ejemplos, por las burlas del *Quijote*, las payasadas de Hitler en el *Gran dictador* de Chaplin, el gangsterismo simbólico del *Arturo Ui* de Brecht, el absurdo caso de la bomba atómica en el *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick, el patético afán de sobrevivir (a toda costa) de Pascualillo en *Sette Belleze* de Wertmüller, y otros semejantes. El problema fundamental de los esperpentos: si el "humor" de teatralerías grotescas puede ser algo históricamente relevante (o si más bien el proceso de trivializar, con el "sano" objetivo de entretener, nos ciega a los sentidos determinadas funciones históricas transcendentes).

Francisco de Goya, *Caprichos,* 1799. Capricho nº 2.

Valle-Inclán anticipó estas preocupaciones de si lo "burlesco" es o no históricamente serio. En sus diversos análisis del papel del "quijotismo" (sea en la ficción o en la historia) destacó cómo los mitos nacionales son superiores a las capacidades de los ciudadanos que los han de desempeñar en el mundo social, sean hidalgos de aldea o españoles de los esperpentos. Valle observó que en los "quijotismos" inventados por Cervantes yace, paralelamente, el proceso simbólico de encarnar, burlesca y grotescamente, el inmenso problema de España en unos españoles ridículos de hazmereír: si "Don Quijote ha de encarnarse en un Quijote cualquiera" este tipo de desproporción se ve en la grandeza del Otelo sespiriano encarnada en un cornudo cualquiera, don Friolera, y en la ceguera homérica representada por el lamentable poeta bohemio, Max Estrella.

Esta es precisamente la manera estética de cada esperpento, en que el humor grotesco de las teatralerías es inseparable de las deformaciones grotescas (pasadas y contemporáneas) de la realidad histórica de España. Para Valle, los quijotismos del *Quijote* representados burlescamente por Cervantes les vienen de perlas a los esperpentos: "por aferrarse a los valores que reflejan su mayor grandeza, España se dejó ir a la decadencia material y a la marginalidad".



VII

Algo más tarde que Valle-Inclán, B. Brecht observaba que fue privilegio de las artes el poder participar en la formación de la conciencia de una nación [Hormigón]; y según Valle-Inclán, al *alejarse de sus prejuicios*, los españoles pueden adquirir la capacidad estética de divertirse ante un espectáculo aún cuando el goce estético ocurra a expensas de los trágicos problemas de España. La estrategia fundamental de los esperpentos es lograr cierto distanciamiento estético que, al alejar al espectador de su mundo afectivo (incluso "comprometido"), le facilita esa distinción histórica. Es posible percibir dos cosas: gracias al distanciamiento estético, la capacidad de distinguir con claridad entre ficción e historia, y la potencia, gracias a la [inteligencia] estética (el alter-ego de Valle-Inclán, Max Estrella dijo ¨matemática¨), de emitir un juicio sobre lo que ocurre, tanto en espectáculos montados como en la historia de España.

Es difícil llevar más lejos las metáforas de "demiurgo" y "distancia". La concepción de mirar a los personajes como "creaciones" o muñecos entraña así con toda su complejidad la "reciprocidad" existente entre ficción e historia. Si la hechura artificial de las figuras ficticias es el anverso de una hoja mientras las funciones ilusorias de la realidad histórica en que "se" meten equivale al rever-

so, no resulta posible desgarrar una cara sin desgarrar la otra al mismo tiempo. Valle-Inclán revolucionó esta esencial y compleja reciprocidad entre los personajes de la vida y los que históricamente llamamos metafóricos.

La experiencia que portan los esperpentos es por tanto forzosamente doble: juzgar *históricamente* los sucesos ilusorios que afectan a unos españoles artificiales sin olvidarse nunca de que son artificiales, ficciones creadas por el autor, Valle-Inclán. Así los espectadores pueden ya distinguir lo vivo / histórico de lo inánime / ficticio (algo como separar una "verdad" de su simulación) y gozar a la vez en *el nivel estético del arte del esperpento*, de esa extraña estrategia del distanciamiento que, al desengañarles, hace también posible que hagan las distinciones necesarias dentro de la ilusión que les "construye".

VIII

En esta ponencia no se ha dicho mucho sobre el autor de los esperpentos, Valle-Inclán. Casi nada. Nos hemos centrado en el grupo de las normas estéticas que se han articulado dentro de los propios textos. Ha sido Valle-Inclán quien articuló, con precisión estética, la función histórica de la alienación literaria en sus esperpentos. Esta postura estética impone, a la vez, la presencia y desaparición total del autor hecho demiurgo. Valle-Inclán ha sido una de las figuras mejor conocidas de España: "ha motivado ríos de tinta, todo menos pasar desapercibido" (Cesar Oliva). También la figura más enigmática. Escribió mucho sobre los esperpentos, explicando el qué, el cómo y el por qué. Con tonos provocadores, llenos de sarcasmos e insultos, se burlaba continuamente de las normas y prácticas teatrales de su tiempo. Sus comentarios al respecto constituyen toda una marionetología, una especie de teología estética sobre las relaciones tenues entre el autor y los personajes de sus obras. "Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos al contarse historias de los vivos".

"La verdad es que no me hubiera gustado vivir la vida de ninguno de mis personajes". De ahí la razón por qué, como autor, desaparece de los esperpentos. Del todo: no está por ninguna parte dentro de sus textos. No exalta, no condena, no se desdobla, no pacta simpatías, no se emociona ni compadece...y no comenta. Sólo lleva a cabo su tarea de asainetar a los personajes de la trama dramática, retratándolos como "deformaciones grotescas" de los papeles representados por actores en los montajes tradicionales.

Ocurre todo esto porque cumple con la verdadera tarea de un demiurgo, la de estar por todas partes en su obra, metafóricamente, tal y como se porta Dios ante el mundo de sus criaturas. "Por estética" equivale a ver situaciones del drama histórico desde la otra ribera, distante e indiferente. Las verdaderas

relaciones entre Valle-Inclán y lo que sucede en sus obras teatrales son las de un demiurgo cuya manera es estar "por encima" de sus personajes: Es "un demiurgo que mira a sus hijos, en el caso más benigno, con benevolencia del ser superior". Valle-Inclán hace que sus personajes se presenten ellos solos y sean en todo momento ellos *sin comentario, sin la explicación del autor*: "Que todo sea la acción misma". La acción es el factor que determina el carácter de los personajes.

"Demiurgo" -en griego, *demiurgos*, obrero, artesano o arquitecto- ha sido en filosofía, ordenador del cosmos. En su aparecer histórico la voz demiurgo se encuentra inicialmente en la filosofía platónica aplicada a Dios, como supremo ordenador del mundo. El término aparece nuevamente en diversas versiones y "subversiones" modernas, entre ellas en el concepto del artista que manejan Joyce y Valle-Inclán:

> ... con su captación intuitiva más que erudita del uso de lo grotesco en Goya encontró en estas imágenes un procedimiento para representar el carácter grotesco de la vida española y, además, con su libertad en el manejo el procedimiento afirmó su perspectiva demiúrgica, que dice encontrar también en Goya, al no considerarse "del mismo barro que sus muñecos" (Jesús Rubio, p. 47).

En los esperpentos, los españoles parecen ridículos en sus posturas heroicas, declamaciones trágicas o etiquetas míticas. Una manera de afrontar los factores absurdos de las realidades históricas es introducir en la literatura tradicional el distanciamiento cómico, el sabor popular, y el sentido malicioso de los tabancos de muñecos. Según don Estrafalario, alter-ego de Valle-Inclán:

> El compadre Fidel es superior a Yago. Yago cuando desata aquel conflicto de celos, quiere vengarse, mientras que ese otro tuno, espíritu mucho más cultivado, sólo trata de *divertirse a costa de don Friolera*. Shakespeare rima con el latido de su corazón el corazón de Otelo. Se desdobla en los celos del Moro. Creador y criatura son del mismo barro humano. En tanto ese Bululú ni un sólo momento deja de considerarse superior por naturaleza a los muñecos de su tabanque. Tiene una dignidad demiúrgica".

El arte del espectáculo grotesco es un puro artificio radicalmente ilusorio que, no obstante, se hace -se construye- a base de historias. El aviso es tan sencillo que sería difícil evadir la complejidad historiográfica de los esperpentos: sin una clara distinción entre lo que *es* y lo que *no es* así, no hay conciencia histórica, ni esperpentos. Los nacionalistas reaccionarios y militares han vencido a los republicanos... y no vice-versa. Pero la manera con que se han reunido e interpretado los datos verificables suelen incluir no sólo el desastre que ocurrió sino también qué es lo que pensaban los españoles al respecto. Esta es la manera que obsesionó a Valle-Inclán en los esperpentos: la distinción entre hechos históricos y las representaciones imaginarias (y no poco ideológicas) de ellos.

En los esperpentos, Valle-Inclán trata sobre diversos factores socio-políticos: intenta descubrir sus interacciones, buscando tras los documentos históricos los impulsos (conscientes o inconscientes) que han dictado los sucesos... ya pasados. ¿Cómo tratar el presente? ¡Es que los esperpentos son del presente! Se basa en los métodos de observación, de análisis y de crítica que exige la historia. Sobre todo, se empeña en *someter a reflexión* la información deformante que les llega a los españoles a través de los media. Así que se manifiesta toda una perspectiva historiográfica: comprender cualquier situación del "pasado" es imposible sin conocer las condiciones históricas del "presente". Las historias elaboradas en los esperpentos intentan enseñarnos a leer con claridad las informaciones transmitidas por los media: es decir, poder situar cosas detrás de las palabras.

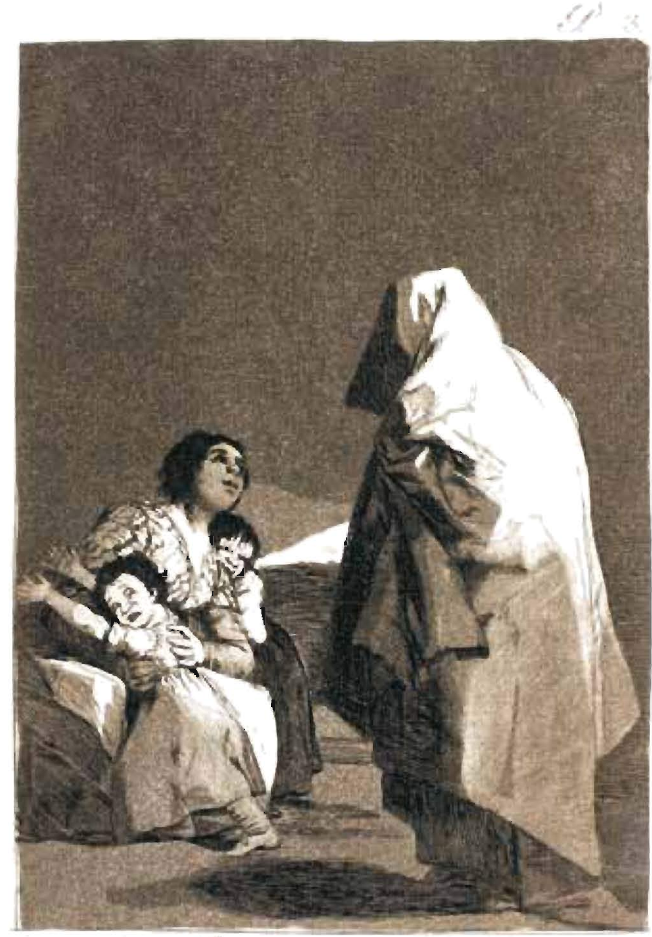
En esta conferencia, hemos comenzado con el comentario de Valle-Inclán, no por una decisión arbitraria, sino porque el uso de la metáfora teatral que los españoles "representan un drama superior a sus facultades" constituye la base sobre la cual se ha edificado el edificio teórico de la reciprocidad necesaria y continua entre arte e historia. Vale, por tanto, concluir con palabras de Valle-Inclán durante el tiempo de los esperpentos , pero esta vez a la luz de la estética alienada de los esperpentos: "El arte es, pues, forma... ¿qué debemos hacer'? ... arte, no. No debemos hacer Arte ahora, porque jugar en los tiempos que corren es inmoral, es una canallada. *Hay que lograr primero una justicia social*... Creo que la novela camina paralelamente con la Historia y con los movimientos políticos".

APÉNDICE

Vale como conclusión a la problemática cifrada en el título, parafrasear brevemente los contenidos básicos de los esperpentos, utilizando a propósito un estilo prosaico y descriptivo, sin meternos con simbolismos, procedimientos grotescos, manierismos ni esteticismos, y sin explicar la sátira ni la parodia, para hacer hincapié en lo que verdaderamente importa: que los esperpentos de Valle-Inclán son inseparables de la historia de su tiempo. Es decir, lo grotesco de los esperpentos es una deformación socialmente orientada. No hay nada de evasión.

> En el primer esperpento, Max Estrella es un poeta español ciego, que vive en la bohemia de un Madrid absurdo, brillante y hambriento; incapaz de huir de ese tipo de vida, pasa sus últimas horas "de modo absurdo" porque no hay otro modo para los artistas de su cuerda en España: tiene que sufrir la pobreza, la ignorancia y el cinismo; tiene que soportar una represión brutal de un gobierno reaccionario y de unos gusanos burocráticos que no saben nada: ni soñar; y hasta tiene que aguantar

a unos jóvenes modernistas que le llaman maestro y que se las dan de rebeldes pero que no son sino unos farsantes cuando no unos botarates. El preso es un paria catalán, tachado de rebelde durante las huelgas de Barcelona cuyos patronos son de la más negra entraña, quien se da cuenta de que lo van a matar porque así se hacía la justicia en aquellos días menguados: "cuatro tiros por intento de fuga", es decir, al cruzar un lugar solitario, le sacarán la vida "los que tienen a su cargo la defensa del pueblo". Don Filiberto es un periodista concienzudo que si, por una parte, elabora una definición teosófica del periodismo, por otra, no se atreverá a decir nada sobre la ley de fugas que le costará la vida al preso porque "aquella Prensa canalla no dice sino lo que le mandan": no se podía violar la política del periódico con la Dirección de Seguridad. El Ministro, por su parte, al ver al poeta ciego, sólo piensa sentimentalmente en tiempos pasados y, caritativamente, le da dinero "del fondo de los reptiles". Don Latino de Hispalis es un corredor de novelas por entregas, un golfo madrileño y del todo cínico, quien mira todo lo que pasa como si hubiera en ello mucho de teatro, porque cuesta trabajo hacer un esfuerzo para distinguir entre lo auténtico y lo falso. Dada la indiferencia general hasta ante el dolor más profundo, no hay para qué "ponerse estupendo".



Francisco de Goya, *Caprichos,* 1799. Capricho nº 3.

En el segundo esperpento, Friolera es un militar español atrapado por el código de un honor tradicional "ya que en el cuerpo de carabineros no hay maridos cabrones", que vive en una sociedad en la que ni se piensa en la posibilidad de un divorcio legal ni "basta una honrosa separación", y donde las sospechas de infidelidad le obligan a que haga bien el papel de "médico de su honra", porque la galería exige y "el principio del honor ordena matar": no hay remedio y Friolera matará -pim, pam, pum- como el primero. Al fin y al cabo, es militar español y "no tiene derecho de filosofar como en Francia". Por eso es juzgado por un tribunal compuesto de tres tenientes colegas quienes han sido modelos de corrupción en su pasada actuación profesional. Doña Tadea Calderón es una vecina de Friolera que no puede tolerar un escándalo conyugal, que le aconseja al marido que vigile no dar malos ejemplos a su hija, y que, a diferencia de Yago con Otelo, azuza a Friolera sólo porque, siendo española que sólo sabe sus



pecados, no puede sino dar a los culpables lo merecido. No hay otro modo: ella sólo "saca la cara por su pueblo", pues adulterios y licencias solamente ocurren entre familias de ciertos sujetos "que vienen rodando la vida". Por eso Doña Tadea le dice con toda sinceridad al teniente que no tenga para ella "tan negra entraña": ella no es sino el pueblo. Doña Loreta y Pachequín son los supuestos "adúlteros" que vacilan: la una, si me entrego o no me entrego; el otro, si la tomo o no la tomo; y así van dando rodeos sin poder decidirse a la acción porque son minúsculos para sostener el gran peso del amor apasionado: son de la literatura por entregas y "del manual". Se entrega ella cuando la echa su marido y él la toma "pues el mundo se la da", como había dicho "el eminente Echegaray". El presunto "médico de su honra" mata a su hija en vez de su esposa y termina internado en un hospital.



Francisco de Goya, *Caprichos,* 1799. Capricho nº 80.

En el tercer esperpento, la Daifa es una prostituta cuyo novio murió en la guerra de Cuba, en 1898, dejándola con un hijo huérfano en el Asilo ya que no podía criarse a su lado por haber sido echada al camino por su padre. Tiene que ganarse el pan sola, puesta en los brazos del pecado, víctima de una moralidad sexual muy atrasada y chabacana y de una sociedad en la que las mujeres no pueden ganarse la vida y si buscan trabajo, hallan cerradas todas las puertas: la única opción o libertad que le queda a esta desgraciada, irónicamente, es abandonar su empleo de prostituta en Galicia e irse a Lisboa donde tendrá más clientes porque "allí las españolas son muy estimadas", dice, y "las compañeras hasta lo ponen por cima de Barcelona". Juanito Ventolera es un soldado repatriado de Cuba: se halla "pelado al cero" en la depresión económica de la posguerra y cínicamente recuerda la guerra, como lo hizo en sus memorias Ramón y Cajal, como "un negocio de los galones". Viéndose a sí mismo más "cabrón" que "héroe", sin valores éticos ni esperanzas de mejoramiento, cuya defensa estriba, inevitablemente, en dar la cara contra el mundo entero, exclama: "Yo respondo de todas mis acciones ... El hombre que no se pone fuera de la ley, es un cabra".

En el último esperpento, "el vencedor de Periquito Pérez" es un general, antes el invicto Marte de Ultramar y ahora el gobernador militar de una gran ciudad, quien, al ser confrontado con una crisis nacional más, y con un escándalo y la difamación que amenazan cubrir de lodo la honra y reputación del ejército, no puede sino aquiescer a dar un golpe más: a tomar las riendas de un Directorio Militar y así salvar el país del caos. Se sacrificará una vez más "por la Patria, por la Religión y por la Monarquía". No hubo otro remedio: "¿Un proceso de difamación ahora -pregunta el general- cuando medito la salvación de España?" El capitán Sinibaldo, llamado Chuletas de Sargento por su macabra historia pasada, espera un proceso y teniendo "una sumaria a pique de salir expulsado de la Milicia", se ve obligado a depender de la protección del gobernador militar a cambio de que su hija se acueste con él: era el único modo de evitar el proceso ya que, en palabras del pueblo, "La dormida de la hija por la dormida del expediente". La Sini es la hija

del capitán. Ella es testigo de los sucesos arbitrarios e inimaginables del golpe de estado y, después, al observar la culminación del golpe en la espera del andén en que se "rinde homenaje al Rey y a su Ejército", y confrontada con aquel torrente de clisés patrióticos como "Madre patria", "príncipe de la Milicia", "sacrificio y valor", "corazones", "espada victoriosa", etc., no puede sino reír ante un espectáculo nacional tan ridículo: "De risa me escacho", es todo lo que ella es capaz de decir. No puede que haya, da a entender sarcásticamente La Sini, algo más "risible" que unos solemnes clisés patrióticos durante una crisis nacional. De todos modos, así acaban *Martes de Carnaval* y los esperpentos.

Bibliografía selecta

Aznar, Manuel y Juan Rodríguez (eds.). *Valle-Inclán y su tiempo*. Barcelona: Universidad Autónoma,1995.

Bevis, Matthew. *Comedy: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2013.

Cardona, Rodolfo y Anthony N. Zahareas. *Re-visión del Esperpento (como realidad estética y metáfora histórica)*. Madrid: ADE, 2012.

______________. ¨La función histórica del distanciamento estético: el espectáculo grotesco de Valle-Inclán,¨ *Suma Valleinclaniana*, Ed. John P. Gabriele, Editorial Anthropos (1992), 151-174.

Cernuda, Luis. *Poesía y Literatura I y II*. Barcelona. Seix Barral, 1971.

Comedy/Comedia. Edición, Wylie Sypher. Baltimore: Johns Hopkins Univ. Press, 1980.

Esteban, José y A.N. Zahareas. *Contra el canon. Los bohemios de España (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Crítica, 2004.

Freud, Sigmund. *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Madrid: Alianza, 1969.

Hormigón, Juan Antonio. ¨El teatro de Valle-Inclán en el contexto europeo.¨ *Cuadrante*, 6, Marzo, 2002, pp. 61-78.

____________. *El legado de Brecht*. Publicaciones de ADE. Madrid, 2012.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.

Martin, Russell. *Guernica: La guerra de Picasso* (en griego). Atenas: Ed. Govosti, 2005.

Oliva, Cesar. ¨El teatro de Valle-Inclán hoy.¨ *Cuadrante*, 6, Marzo, 2002, pp. 79-88.

Rubio Jiménez, Jesús. *Valle-Inclán, caricaturista moderno: Nueva lectura de ¨Luces de Bohemia*. Caracas/Madrid: Editorial Fundamentos/ Colección Arte, 2006.

Serrano, Javier y Amparo Bolufer. *Bibliografía general de Ramón del Valle-Inclán*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago, 1995.

Zahareas, Anthony N. ¨Ilusión concreta: hacía una marionetología.¨ *Sileno (Variaciones sobre arte y pensamiento)*, Vol. I. No. 2. Madrid: Abril-Mayo, 1997.

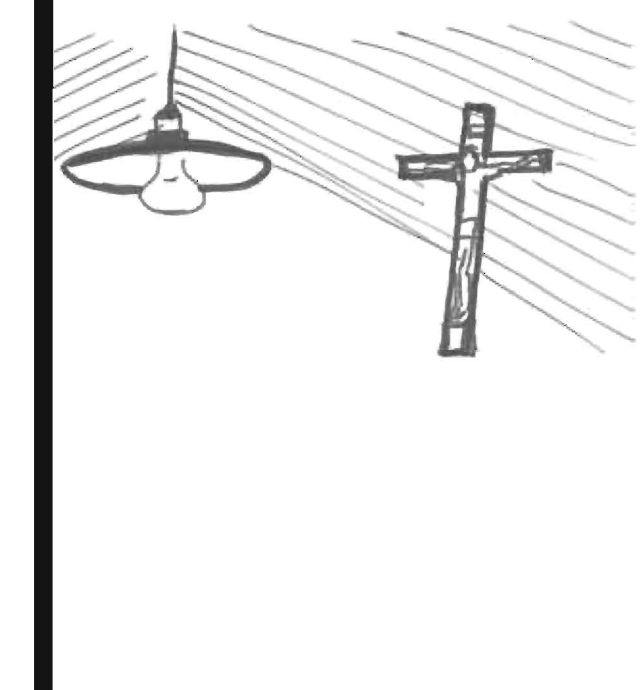
____________________. *Ramón del Valle-Inclán. An appraisal of his life and works*. New York: Las Americas Publ. Co, 1968.

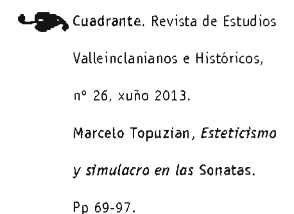
_____________________. ¨El Esperpento como proyecto estético,¨ *Insula* (Número especial) Abril 1991.

_____________________. *Bohemian Lights, by Ramón del Valle-Inclán*. Bilingual series, University of Edinburgh Press, 1975, and Univ. of Texas Press, 1976.

_____________________. ¨Valle-Inclán y Picasso.¨ Madrid: ABC, Cultura.

Zamora Vicente, Alonso. *La realidad esperpéntica (aproximación a ¨Luces de Bohemia¨)*. Madrid: Gredos, 1969.




Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 26, xuño 2013.
Marcelo Topuzian, *Esteticismo y simulacro en las* Sonatas.
Pp 69-97.

Esteticismo y simulacro en las *Sonatas*

Marcelo Topuzian
CONICET
Universidad de Buenos Aires

El cambio del siglo XIX al XX constituye uno de los más interesantes casos para la historiografía crítica de la literatura española contemporánea. Los términos críticos e historiográficos que, con diferentes difusión y fortuna, se han usado durante todo el siglo XX para pensar la literatura y el arte del fin de siglo español (modernismo, generación del 98, simbolismo, *modernism*, modernidad, etc.) implicaron, en cada caso, operaciones ideológicas específicas. Excede los propósitos de este modesto trabajo sobre las Sonatas de Valle-Inclán dar cuenta de esos términos y de esas operaciones, aunque corresponde hacer referencia aquí a los hitos más importantes de una bibliografía, todavía en vías de ampliación, que ha resultado crucial para hacer posible la lectura que ensayaremos a continuación: Del Valle-Inclán (1902), Machado (1913), Azorín (1913), Laín Entralgo (1945), Salinas (1949), Díaz-Plaja (1951), De Onís (1955),

Cernuda (1957), Salinas (1958), Jiménez (1962), Gullón (1963), Shaw (1978), Paz (1974), Castillo (1974), Litvak (1975), Schulman (1987), Gutiérrez Girardot (1988), Litvak (1990), Blasco Pascual (1993), Cardwell (1995) y Santiañez (2002).

Sin embargo, es de todos modos pertinente llamar la atención sobre algunos puntos principales especialmente pertinentes, con el objeto de despejar brevemente algunos lugares comunes de la crítica que suelen obstaculizar, explicitados o –a veces bastante secretamente– presupuestos, las lecturas como la que nos proponemos llevar a cabo. Las distintas concepciones, a veces mutuamente exclusivas, del fin de siglo español promovieron interpretaciones también radicalmente contrapuestas y excluyentes de las *Sonatas*, en clave de escapismo de la realidad hacia un ideal estético estilizado (Zamora Vicente (1955)), o bien de crítica social furibunda contra los valores de la sociedad española de la Restauración (Gibbs (1991)).

El fin de siglo supone un momento de fuerte crisis en la muy lentamente consolidada sociedad burguesa española, demasiado tímidamente embarcada, desde la década del 70, en un proceso de modernización aquejado por marcados altibajos y transido por sus propias contradicciones constitutivas. También, por supuesto, es el momento de la constitución definitiva de la figura del intelectual moderno en España; este ya no es simplemente un representante más o menos orgánico de la clase burguesa en ascenso, como lo fue, por ejemplo, el Galdós de las primeras dos series de los *Episodios nacionales*. Unamuno, por citar un ejemplo característico de una personalidad surgida del fin de siglo, es, en este sentido, ya más evidentemente parecido a Ortega y Gasset, a Sartre o a Juan Goytisolo, que al mencionado Galdós, o a Castelar o al propio Cánovas del Castillo, todos ellos también sin duda intelectuales, pero según un perfil, un estilo y una modalidad cuán diferentes. Surge una nueva idea de las relaciones entre el escritor, la sociedad y la política, en las que hay que empezar a tener en cuenta cada vez más las lógicas de los medios específicos de la vida intelectual, las mediaciones y, más precisamente, el problema de la autonomía relativa del campo intelectual respecto de las líneas mayores de movimiento de la sociedad española. Sin embargo, la peor manera de entender estos procesos es caer en una dicotomía rígida entre politicidad o apoliticidad, compromiso o escapismo de los escritores de fin de siglo, dicotomía de la que fue sin dudas subsidiaria la que también se estableció, *a posteriori*, entre modernismo y 98. Aunque de todos modos debe también llamarse la atención, paralelamente, sobre que la imaginación política de los escritores de fin de siglo ya no está necesariamente atada a una pertenencia partidaria clara y activa, especialmente en torno de la división entre liberales y conservadores que había sido hasta entonces el eje de

la Restauración. De este modo, por poner un ejemplo cercano, no hay por qué disfrazar necesariamente de 'evolución' política el camino que, en Valle-Inclán, va, supuestamente, del carlismo al anarquismo: ambos pueden coexistir perfectamente en su aventura intelectual si se los pasa a entender no tanto como afiliaciones partidarias efectivas, sino más bien como resoluciones imaginarias de una brecha creciente entre intelectuales y política. En pocas palabras: la política de los intelectuales pasa a ser, primero que nada, intervención en el imaginario colectivo, lo cual, por supuesto, de ningún modo habilita a clasificarlos según un marbete, el de 'apolíticos', que resulta a todas luces absurdo a la vista de sus efectivas implicaciones en la vida política española, ella misma en trance de exacerbación de sus aspectos más propiamente imaginarios.

De este modo, los gestos solo en apariencia paradójicamente antimodernos del modernismo pueden considerarse a la vez una operación ultramoderna: el conservadurismo y el carlismo de Valle-Inclán deben comprenderse como imaginación moderna reactiva del intelectual que ha dejado, de manera furibunda, de verse a sí mismo como encarnación cultural del proyecto burgués y que explora los espacios imaginarios que ha abierto esa desafiliación (Litvak (1990)). No tienen sentido alguno los pruritos que obligan o bien a desechar las declaraciones ideológicas explícitas de Valle-Inclán por políticamente incorrectas, para hacer de él un puro esteta (en una lectura muy sesgada y poco mediada del "fui defensor de la tradición por estética" del Marqués de Bradomín (2002: 589)), o bien a convertirlas en su exacto contrario por las vías de la ironía, el *pastiche* o la parodia (Loureiro (1999)).

Un caso especial de esta configuración intelectual lo constituyen sin dudas las evoluciones del imaginario de lo nacional. El "dolor de España" unamuniano-noventayochesco no es el único modo del nacionalismo, y mucho menos de lo nacional, en el cambio de siglo. El nacionalismo no es solo patrimonio de los autores de la llamada generación del 98, quedando el polo internacionalista y cosmopolita exclusivamente del lado del modernismo, según la contraposición trillada. Si el modernismo en América pudo ser al mismo tiempo nacionalista e internacionalista, cosmopolita y latinoamericanista (Henríquez Ureña (1954: 32-34)), no veo por qué no podría serlo en España, aun sobre el fondo paradojal de la constitución modular de los nacionalismos americanos a imagen y semejanza de las nacionalidades históricas europeas, según lo ha mostrado Benedict Anderson (1985), y de la francofilia de los modernistas a ambos lados del Atlántico. Tonto sería denegar los componentes nacionalistas del *modernisme* catalán y de las referencias a la cultura popular gallega en la obra de Valle-Inclán: ¿por qué entonces hacer del nacionalismo una piedra de toque de las categorías críticas para pensar el cambio de siglo en España?

Es cierto, en síntesis, que un mismo sentimiento antiburgués muy claro atraviesa a los intelectuales y a la bohemia artística de fin de siglo, pero de ninguna manera se reduce solamente, según se verá en las páginas que siguen, o bien a la crítica tematizada, ensayística, de aspectos (económicos, sociales o morales) de la sociedad burguesa moderna tal como se da en España que suele identificarse con la llamada 'generación del 98', o bien a la búsqueda en el arte y la poesía de una mera evasión idealizante frente a ella que se adjudica, erróneamente, al modernismo.

Esteticismo

Se puede empezar a destrabar esta verdadera maquinaria teórica que, a mi entender, dificulta la lectura de la producción de Valle-Inclán de las primeras dos décadas del siglo XX con la apelación a algunas elaboraciones críticas en torno del esteticismo. Así define Peter Bürger, en su *Teoría de la vanguardia*, este término, que surge del proceso de constitución de la institución-arte que se inicia, según él, con el romanticismo: "En el esteticismo, la temática pierde importancia en favor de una concentración siempre intensa de los productores del arte sobre el medio mismo" (1974: 70). De acuerdo con esta perspectiva, los diversos esteticismos de fin de siglo son, en primer lugar, la conclusión de un proceso, que se inicia con el romanticismo, de conformación de las condiciones políticas, sociales, culturales e institucionales para que el arte se piense como reflexión sobre su propio medio; esa reflexión es lo que a partir de ese momento va a entenderse como 'forma'.

En segundo lugar, con el esteticismo, la temática o el contenido se ven desplazados. Esto no es más que un desarrollo lógico del punto anterior: la reflexión artística no puede darse sino en el medio artístico mismo y, por lo tanto, no se trata de que el sujeto-artista reflexione sobre los alcances de su arte y luego haga de esto un contenido, bajo una organización formal más o menos prescriptiva o retórica, sino de que sea la forma misma la que reflexione objetiva, materialmente, sobre sí misma. Esto es lo que hace específicamente modernas las formas, es decir, lo que desprende su concepto de cualquier dogmatismo, tradicional o progresista; si puede, entonces, hablarse precisamente de un modernismo de las formas poéticas y de la prosa, es a partir de este carácter autorreflexivo de las formas artísticas mismas.

No se debe pensar, sin embargo, que este autotelismo de la forma modernista la cierra –en el análisis efectivo de las obras particulares– por ejemplo respecto de sus aspectos o contenidos sociales o históricos. Por el contrario, solo su

consideración profunda puede hacer de la forma modernista mucho más que los modelos métricos y estróficos, que la lista de recursos y tropos, que el repertorio de temas y ambientes. Precisamente a propósito del modernismo, Octavio Paz afirmó, siguiendo a Baudelaire, que con la modernidad

> la belleza no es una sino plural. La modernidad es aquello que distingue a las obras de hoy de las de ayer, aquello que las hace distintas y únicas. Por eso «le beau est toujours bizarre». La modernidad es ese elemento que, al particularizarla, vivifica a la belleza. Pero esa vivificación es una condena a la pena capital (1974: 129).

La 'aceleración' histórica moderna hace que la forma bella no pueda considerarse ya dada, como un ideal que preexiste a la obra. Ahora, hay que conseguirla en cada caso y a cada momento, sin dogma ni *gradus ad Parnassum* posible: la belleza vive en su unicidad y en su carácter singularmente producido, pero al precio de su destrucción como ideal normativo, como modelo. Si bien este es un proceso que se inicia con el conjunto de operaciones ideológicas que solemos denominar 'romanticismo', su desarrollo marcado hacia fin de siglo es lo que nos permitirá comprender la primacía de la imagen y la sensación en la estética modernista: la belleza se encuentra en el efecto conseguido por la forma más que en su esencia, lo que de hecho supone toda una transformación de la noción misma de forma. El propio Valle-Inclán lo comprendió ya en 1902, cuando afirmó que "la condición característica de todo el arte moderno, y muy

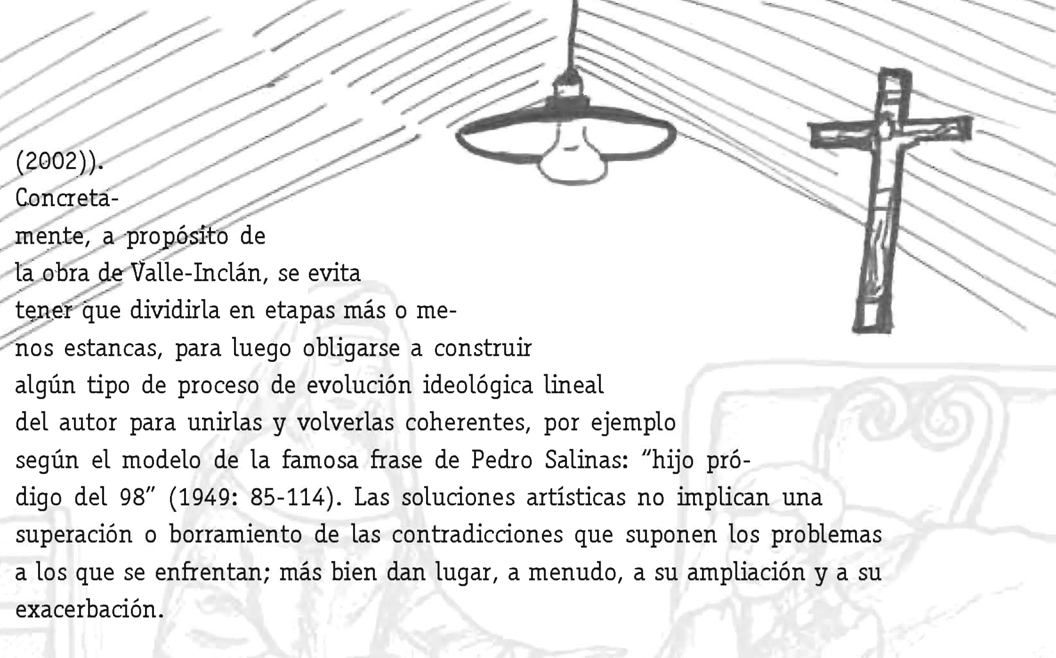
***Sonata de estío*, 1913.**

particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad" (1902: 114).

¿Por qué es importante aclarar inicialmente todo esto en un trabajo como este? En primer lugar, porque nos permite desprendernos de la vieja teoría óptica de las visiones de Díaz Plaja (1965) para pensar la obra de Valle Inclán, y particularmente lo que en ella hay de modernista. Desplazar el estereotipo perspectivista, de cuño orteguiano, que hace de la obra artística solamente la manifestación, cronológica o lógicamente *a posteriori*, del modo en que una conciencia ve o experimenta el mundo, puede sin dudas contribuir a una comprensión renovada de la obra de Valle-Inclán que no resulte subsidiaria respecto de las rígidas líneas con las que la crítica estructuró la historia literaria del cambio de siglo, según indicamos.

Y en segundo lugar, sobre todo, el trabajo de pensar críticamente la noción modernista de forma puede disolver un falso problema que la crítica se ha planteado históricamente, de manera insistente, alrededor de las *Sonatas* de Valle Inclán: el de la autenticidad de su modernismo. ¿Suponen ellas un compromiso auténtico con su estética o, más bien, son ejemplo de un modernismo fingido, trasnochado, retórico, irónico o incluso paródico, que en realidad oculta una fuerza de crítica social, pretendidamente ajena al esteticismo finisecular, que solo se terminaría de desplegar con el esperpento? La pregunta le otorga primacía a una noción bastante primitiva de intencionalidad literaria, deudora, por otra parte, de las tajantes distinciones críticas entre naturalismo, generación del 98 y modernismo en sus definiciones más escolares. Los textos del cambio de siglo español se vuelven más interesantes si las categorías historiográficas no se manejan de manera clasificatoria, ni estrictamente generacional, ni epocal estancas. Una lógica del 'adentro y afuera' no puede guiar un acercamiento verdaderamente histórico a la literatura moderna, por la simple razón de que, como hemos visto, ella se deja difícilmente pensar a partir de una idea de forma entendida solo a partir de la ausencia o presencia de ciertos rasgos predefinidos. Es más interesante pensar el modernismo como un campo de problemas que se le presentaban al escritor, y las obras como soluciones específicas, contingentes, a esos problemas, a las que hay que tomar tal como se constituyeron en ese contexto. El análisis de la constitución histórica de los acontecimientos literarios se profundiza a partir del planteo problemático: se evita la aplicación simple de moldes interpretativos como soluciones fijadas de antemano, motivando así el despliegue de la imaginación y la invención críticas, cruciales, particularmente, como recursos pedagógicos; y se puede prestar atención a las temporalidades diferenciadas y plurales de la historia, sin suscribir el modelo de la sucesión rígida de épocas o generaciones (Santiañez

Página opuesta: Ilustración de Rosa Suárez González.



(2002)). Concretamente, a propósito de la obra de Valle-Inclán, se evita tener que dividirla en etapas más o menos estancas, para luego obligarse a construir algún tipo de proceso de evolución ideológica lineal del autor para unirlas y volverlas coherentes, por ejemplo según el modelo de la famosa frase de Pedro Salinas: "hijo pródigo del 98" (1949: 85-114). Las soluciones artísticas no implican una superación o borramiento de las contradicciones que suponen los problemas a los que se enfrentan; más bien dan lugar, a menudo, a su ampliación y a su exacerbación.

Es importante, en este sentido, no tomar como punto de partida una separación entre las operaciones retóricas de la prosa modernista de Valle-Inclán y el característico rechazo crítico de la sociedad de la Restauración de los escritores e intelectuales del fin de siglo español. No hay por qué presuponer una intencionalidad, un 'querer-decir' alternativo por fuera de lo que las obras hacen efectivamente, sobre todo si se comprende definitivamente que el modernismo no es solo cisnes, jardines, fuentes y algunas innovaciones métricas y estróficas. El esteticismo modernista no es necesariamente equivalente de un idealismo[1] , de un formalismo reductor o –como pensaron Pedro Salinas (1958) o Díaz Plaja (1951)– de una mera renovación del lenguaje, de una mera orfebrería del poema. El modernismo es la manera que encontraron los artistas del fin de siglo para enfrentarse a las condiciones efectivas de su propia práctica, es decir, de la producción artística y literaria, especialmente las relativas a la configuración de un mercado editorial y de un público lector burgués cada vez más amplio. El esteticismo y el tradicionalismo de Valle Inclán solo pueden considerarse tanto una mera aplicación servil de los moldes de la poesía y la prosa modernistas hispanoamericanas, de Martí a Darío –la única, por otro lado, tan evidente entre los escritores españoles de fin de siglo–, como una simple ficción –identificando, en el "tradicionalismo por estética", 'estético' con 'ficcional' o bien simplemente con 'engañoso'–, como un simple medio que habría que atravesar para encontrarnos con su verdadero fin, digamos, la crítica social de una España considerada en crisis terminal, o lo que se prefiera, si se parte de una caracterización unilateral y a menudo despectiva del modernismo y, particularmente, de su lugar en la estética de Valle-Inclán. La disyunción típicamente esencialista de la que se suele partir para pensar las

[1] Nuestra lectura de las *Sonatas* supone, precisamente, que estamos ante un caso de esteticismo indudablemente materialista, según explicaremos a continuación. Esto, por supuesto, no debe confundirse con una parodia del esteticismo, o con la simple explicitación de su carácter discursivamente construido.

Sonatas, el '¿es o se hace?' como actitud característica ante el modernismo de Valle-Inclán, no tiene ningún sentido en este contexto: la estética modernista misma no puede sino cuestionar la idea simplista de autenticidad que subyace a tales presupuestos, como tendremos ocasión de ver en el análisis que sigue.

Las operaciones retórico-formales efectivamente realizadas por las *Sonatas* deben ser consideradas, en cambio, el modo específico en que, en el contexto del fin de siglo, la literatura es capaz de acceder a un medio reflexivo que le permita pensar sus propias condiciones de posibilidad. Si entendemos lo que el esteticismo modernista supone como momento de la institución-arte, difícilmente podamos recurrir a modalidades del comentario crítico que hacen del sentido un núcleo significativo que precede y excede la forma. Y si no se toma en serio la cuestión de la forma moderna, se corren dos riesgos paralelos: o bien se mitifica la ideología conservadora de Valle-Inclán para rescatarlo solo a título de innovador formal, o bien se lo convierte a él mismo en simple desmitificador de su propia estética. El modernismo fue, al menos inicialmente –incluso para muchos de los que luego serían llamados 'noventayochistas'– el lenguaje mismo de su rebeldía anarquizante, individualista y anti-social. Los jóvenes Azorín o Benavente no simpatizan –más o menos imaginariamente, está claro– con el anarquismo en contra, a pesar o además de asimilar el aparataje formal del modernismo, sino que ese aparataje consiste, para ellos, en la realización artística directa de esas simpatías. El denegado modernismo del primer Antonio Machado no lo es solo por la suposición de algún desvío o desorientación de sus preocupaciones ético-políticas, una dilución circunstancial de las "gotas de sangre jacobina" en su torrente sanguíneo. El individualismo radical y la inversión violenta de los valores morales, sobre todo los vinculados a la sexualidad y al trabajo, que suponen las operaciones de las Sonatas, especialmente las ligadas con la construcción del personaje del Marqués de Bradomín, no deben desligarse, entonces, del predicamento del imaginario anarquista sobre los escritores del cambio de siglo y sobre el propio Valle-Inclán, a pesar de sus profesiones de fe conservadora y tradicionalista. Para que esteticismo radical y crítica social no se consideren términos que se excluyen mutuamente, según sucedía con la primitiva oposición de modernismo y generación del 98, es central comprender que la crítica social no es solo temática o ideológica, sino que se produce también a partir del trabajo específico de la forma, es decir que forma parte de los problemas mismos del medio artístico. El anti-industrialismo y la reacción contra la modernidad que pueden encontrarse en el modernismo no suponen una simple huida imaginaria a un mundo ideal premoderno; se debe contextualizarlos con claridad, y esto implica no perder de vista las concepciones de la literatura y del arte del momento.

Seducción y estetización. Analogía y figuras: la imagen

Podemos denominar el trabajo que Valle-Inclán ejerce sobre sus materiales en las *Sonatas*, *grosso modo*, 'estetización'. Ella está expresamente ligada a la figura omnipresente de la seducción, bajo la cual aparece, sin dudas, tematizada. La materia de la fábula se estetiza, inicialmente, a partir de la comparación con tradiciones o manifestaciones artísticas preexistentes, un cúmulo de alusiones sostenidas, especialmente notorias en *Sonata de primavera*, a la historia del arte. El poder del narrador de las *Sonatas*, de Bradomín como narrador-personaje –la primera persona pone al narrador modernista en escena como personaje, y así lo convierte en herramienta crucial de la reflexión formal–, es el de la analogía estética, y esta es la principal sustancia de su arte:

> Aquella Princesa Gaetani me recordaba el retrato de María de Médicis, pintada cuando sus bodas con el Rey de Francia, por Pedro Pablo Rubens (330)[2].
>
> Y era el relato del viejo mayordomo ingenuo y sencillo, como los que pueblan la Leyenda Dorada (346).
>
> Yo recordé entonces los antiguos cuadros, vistos tantas veces en un antiguo monasterio de la Umbría, tablas prerrafaélicas, que pintó en el retiro de su celda un monje desconocido, enamorado de los ingenuos milagros que florecen la leyenda de la reina de Turingia (349).
>
> Y miré a María Rosario, que bajó la cabeza y se puso encendida como una rosa. La Princesa, sin reparar en ello, apoyó la frente en la mano, una mano evocación de aquellas que en los retratos antiguos sostienen a veces una flor, y a veces un pañolito de encaje (350).
>
> Al oír esto, las otras hijas de la Princesa, que sentadas en rueda bordaban el manto de Santa Margarita de Ligura, habláronse en voz baja, juntando las cabezas, salieron de la estancia con alegre murmullo, en un grupo casto y primaveral como aquel que pintó Sandro Boticelli (355).

Muchas veces este principio analógico se hace directamente metáfora: la brisa es una criatura alada de la primavera (352) y los labios son, por supuesto, como rosas (378). La fuente central de la retórica y las figuras de discurso de las *Sonatas* es la analogía. El texto termina de exponerlo en una referencia del narrador a la alegoría ("Sobre el hombro de María Rosario estaba posada una paloma, y en aquel cándido suceso yo hallé la gracia y el misterio de una alegoría" (338)), que vincula expresamente la analogía con la estetización por la alusión artística. Octavio Paz había ya visto en la analogía universal una de las figuras claves del modernismo, y había calificado a Valle-Inclán como "único"

[2] Todas las referencias a las *Sonatas* corresponden a la *Obra completa* de Valle-Inclán: Vol. I. Prosa. Madrid, Espasa Calpe, 2002. Los números de página se indican, en cada caso, entre paréntesis.

entre poetas españoles en su sensibilidad respecto de ella (1974: 139). Los poderes del narrador modernista son los de la imagen, no los del concepto; son propiamente figurativos.

Cerca del final de *Sonata de otoño*, se puede percibir con claridad que el valor de esta estetización a través de la universalización, 'de pared a pared', de la analogía, está ligado a la resolución, sustitución e inversión de contrarios a través de figuras. Se trata, en síntesis, de transformar una cosa en otra:

> También a los místicos las cosas más santas les sugestionaban, a veces, los más extraños diabolismos. Todavía hoy el recuerdo de la muerta es para mí de una tristeza depravada y sutil: Me araña el corazón como un gato tísico de ojos lucientes. El corazón sangra y se retuerce y dentro de mí ríe el Diablo que sabe convertir todos los dolores en placer (520).

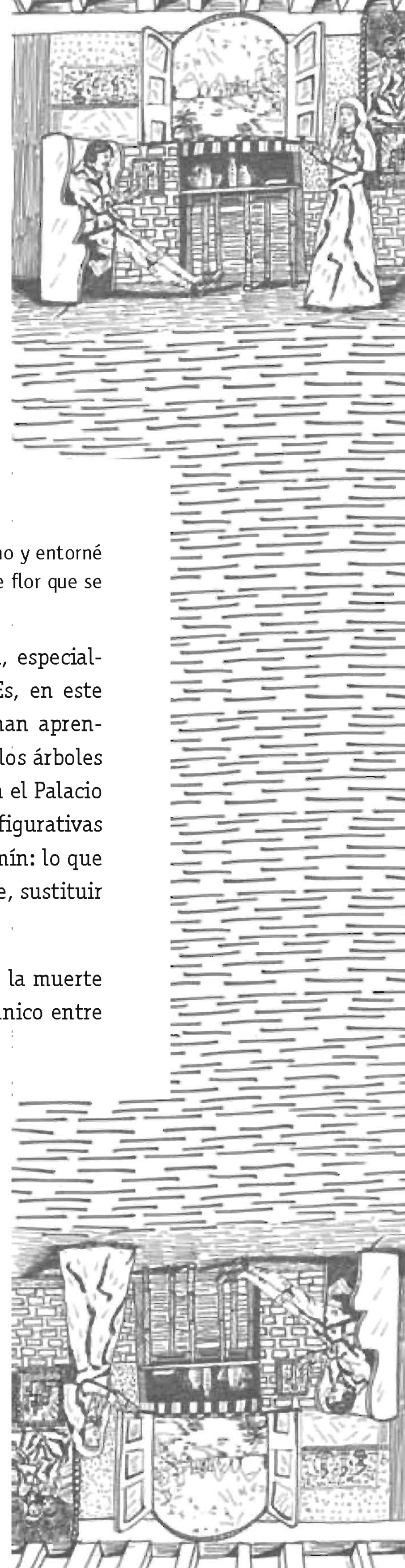
En *Sonata de otoño*, las figuras analógicas –de las que, según hemos señalado, *Sonata de primavera* presenta la mayor profusión– se orientan fundamentalmente a poner en contacto y sustituir una por otra la vida y la muerte, en una clave satánica y decadentista que, como en todas las *Sonatas*, mezcla seducción erótica, estética y creencia religiosa. "Yo siempre había esperado en la resurrección de nuestros amores" (457), dice el narrador al comienzo. "La besé temblando como si fuese a comulgar su vida" (490). Poco antes de morir, Concha azota a Bradomín "como un nazareno", y él dice "Amén" cuando la besa (516).

Página opuesta: Ilustración de Rosa Suárez González.

La figura analógica clave, en este cruce de vida, muerte, sexo y resurrección, es la del fantasma. Concha lo es ya antes de morir:

> De pronto vi una sombra blanca pasar por detrás de las vidrieras, la vi detenerse y llevarse las dos manos a la frente. Después la ventana del centro se abría con lentitud y la sombra blanca me saludaba agitando sus brazos de fantasma (463).
>
> ¡Yo amaba locamente aquella boca dolorosa, aquellos labios trémulos y contraídos, helados como los de una muerta" (458).
>
> Anduvo lentamente hacia el tocador, con ese andar de fantasma que tienen algunas mujeres enfermas (466).
>
> Desde la puerta volvió la cabeza llamándome con los ojos, y toda blanca como un fantasma (472).
>
> Creo que una vez abrí los ojos dormido y que vi a Concha incorporada a mi lado, creo que me besó en la frente, sonriendo con vaga sonrisa de fantasma, y que se llevó un dedo a los labios. Cerré los ojos sin voluntad y volví a quedar sumido en las nieblas del sueño (473-474).

También Concha es un fantasma, por supuesto, después de muerta, en este sorprendente cruce en imagen de muerte y vida: "¡Pobre y blanco fantasma, los gusanos le han comido los ojos, y las lágrimas ruedan de las cuencas!" (520).



Concha, desde el principio, es rodeada de figuras analógicas por el narrador; las más comunes, de pájaros y flores, en las que persiste, por supuesto, el cruce de muerte y vida.

> El cuello florecía de los hombros como un lirio enfermo, los senos eran dos rosas blancas aromando un altar (473).
>
> Concha, con los ojos arrasados en lágrimas, me alargó una de sus manos, y, como en otro tiempo, mis labios recorrieron los dedos haciendo florecer en sus yemas una rosa pálida (467).
>
> Alzó la cabeza y respiró con delicia, cerrando los ojos y sonriendo, cubierto el rostro de rocío, como otra rosa, una rosa blanca (478).
>
> Yo la miré con una sonrisa de sutil inteligencia, y vi florecer las rosas en sus mejillas (504).
>
> Yo, como un niño abandonado y sumiso, apoyé la frente sobre su pecho y entorné los párpados respirando con anhelo delicioso y triste aquel perfume de flor que se deshojaba (511).

Los pájaros son los mirlos de Florisel, tan identificados con Concha, especialmente cuando ella también canta, como ellos, la riveirana (489). Es, en este sentido, significativo el cruce entre los mirlos domesticados, que han aprendido a cantar la riveirana, liberados por Concha para que canten en los árboles (476) y las palomas con las alas cortadas que podrían volar sueltas en el Palacio (509). Tenemos aquí un buen ejemplo de un juego de sustituciones figurativas de opuestos completado, completada también la seducción de Bradomín: lo que hace el narrador-personaje, como esteta modernista, es, precisamente, sustituir opuestos a través de la imagen.

La analogía ornitológica se continúa en la crucial sección final sobre la muerte del milano entre las palomas, que alegoriza la labor del seductor satánico entre las mujeres. El milano es destruido por la mano del propio narrador, Bradomín (521). El final de *Sonata de otoño* es la destrucción alegórica del seductor en tanto tal, pero su triunfo autorreflexivo como narrador y esteta. Lo llamativo de este triunfo, sin embargo, es que la verdadera fuente, origen o principio de las imágenes analógicas de flores y pájaros que venimos de revisar no es el narrador, sino, cerca del comienzo de la narración, "la loca del molino" (473) –único sitio este último, por otro lado, en que, en el marco generalizado de ocio, inutilidad e improductividad aristocráticos de las *Sonatas*, se puede decir que, efectivamente, hay trabajo y producción. La loca del molino le dice expresamente a Bradomín:

> ¡Quiera Dios que se encuentre sana a la señora y con los colores de una rosa!...[...] ¡Así la encuentre como una rosa en su rosal! [...] Las

> almas son como los ruiseñores, todas quieren volar. Los ruiseñores cantan en los jardines, pero en los palacios del rey se mueren poco a poco (461-462),

lo cual por supuesto remite tanto a los mirlos amaestrados liberados como a las palomas con las alas cortadas dentro del Palacio (509).

La loca del molino está asociada con la superstición popular, y constituye una de las imágenes de la tradición en el relato –las otras son, por supuesto, Don Juan Manuel, la criada Candelaria y el paje Florisel. Ella le da a Bradomín el manojo de hierbas que él va a esconder entre las almohadas de su propia cama, donde luego Concha va a morir, y que terminarán floreciendo sobre su tumba, como se anticipa desde el principio (462), según la figura alegórica fundamental de la historia narrada que, como vimos, se basa en el cruce y la inversión de vida y muerte. Pero la loca y el molino son, a la vez, el sitio de la producción, o de origen más o menos mítico, de las figuras en el relato, y por eso el narrador-personaje se encuentra con ella al principio de un texto que va a contar, precisamente, la historia de una decadencia, de una desfiguración, del deshojarse de una rosa, del corte de las alas o la ejecución de un pájaro.

Los ojos y la mirada

El trabajo reflexivo sobre las figuras y las imágenes como herramientas de estetización y seducción en las *Sonatas* se expone con evidencia en la multiplicación de las referencias a los ojos y a la mirada: los personajes se miran sistemáticamente entre sí y, particularmente, se miran a los ojos. Mirar y ser visto son las condiciones de posibilidad de la figuración, la seducción y la estétización: la sensibilidad, no el sentido –Valle-Inclán lo tenía claro (1902: 114)–, es la materia principal del arte modernista[3]. El arte del modernismo se juega en la sensación como su sostén último, en la superficialidad sensible de la imagen. En Sonata de primavera, los ojos son la vía de la verdad, que es la sensualidad:

> La Princesa Gaetani me contemplaba sonriendo, y de pronto, en el dorado misterio de sus ojos, yo adiviné quién era (331).

> Creo que además de sus labios [de María Rosario] me sonrieron sus ojos, pero han pasado tantos años, que no puedo asegurarlo (331).

> [La Princesa Gaetani] calló, suspirando con la mirada abstraída, y en el fondo dorado de sus ojos yo creí ver la llama de un fanatismo trágico y sombrío (332).

> El noble prelado [Monseñor Gaetani] fijó en mí los ojos vidriosos, moribundos (332).

[3] Así se explica, probablemente, la actualidad del interés por el modernismo por parte de la crítica literaria contemporánea: lo sensible-apariencial, a partir de una revaloración radical de las concepciones de lo imaginario, se ha convertido en un valor capital para el estudio de la literatura de hoy.

> De rato en rato [el Colegial Mayor] fijaba en mí una mirada rápida y sagaz, y yo comprendía con un estremecimiento, que aquellos ojos negros querían leer en mi alma (341).
>
> Y aquellos ojos [de María Rosario] como no he visto otros hasta ahora, ni los espero ver ya, tuvieron para mí una mirada tímida y amante (381).

Cuando María Rosario le pide al Marqués que se vaya, él le dice:

> ¡Sería renunciar a veros! [...]. Quiero que mis ojos, que no lloran nunca, lloren cuando os vistan el hábito, cuando os corten los cabellos, cuando las rejas se cierren ante vos. ¡Quién sabe, si al veros sagrada por los votos, mi amor terreno no se convertirá en una devoción! (381).

Por último, se puede recordar también que la Madre Escolástica, quien teje el hábito de María Rosario, está casi ciega (355).

Incluso en *Sonata de invierno*, el modo en que se mira y el modo en que se es visto siguen siendo lo definitorio de lo propiamente estético en estos textos. Sobre la niña Maximina, afirma Bradomín:

> Yo callaba, sintiendo sobre mí el encanto de aquellos ojos poblados por los sueños. ¡Ojos de niña, sueños de mujer! ¡Luces de alma en pena en mi noche de viejo! (574).
>
> Yo adivinaba que aquellos ojos aterciopelados y tristes serían ya los últimos que me mirasen con amor (575).

La mirada aparece ligada con el descubrimiento de la verdad. En el primer encuentro con la Duquesa de Uclés, las miradas atraviesan los velos y los disfraces hasta lograr el reconocimiento: "Al lado de doña Margarita caminaba una dama de aventajado talle, cubierta con negro velo que casi le arrastraba: Pasó cercana, y sin poder verla adiviné la mirada de sus ojos que me reconocían bajo mis disfraz de Cartujo" (527).

Mirar y cerrar los ojos –y, por lo tanto, solo ser mirado– son los términos a través de los cuales la lógica de lo visual se introduce en la serie de sustituciones relativas a la vida y la muerte que exploramos, más arriba, en *Sonata de otoño*: Concha se vuelve más seductora cada vez que se desmaya, porque esto implica quedar plenamente sometida a la mirada de Bradomín: "Sus ojos, sus hermosos ojos de enferma, llenos de amor, me miraron sin hablar, con una larga mirada. Después, en lánguido y feliz desmayo, Concha entornó los párpados. La contemplé así un momento. ¡Qué pálida estaba!" (464). El que mira, el que puede ver, tiene el poder, pero la seducción es impedir ver, para poder, a su vez, mirar. Los besos sobre los ojos y los párpados recorren las *Sonatas*, conjuntamente con una sinestésica mirada táctil –como en el caso de los ojos de terciopelo de la niña Maximina en *Sonata de invierno* (572, 580, 581). En *Sonata de*

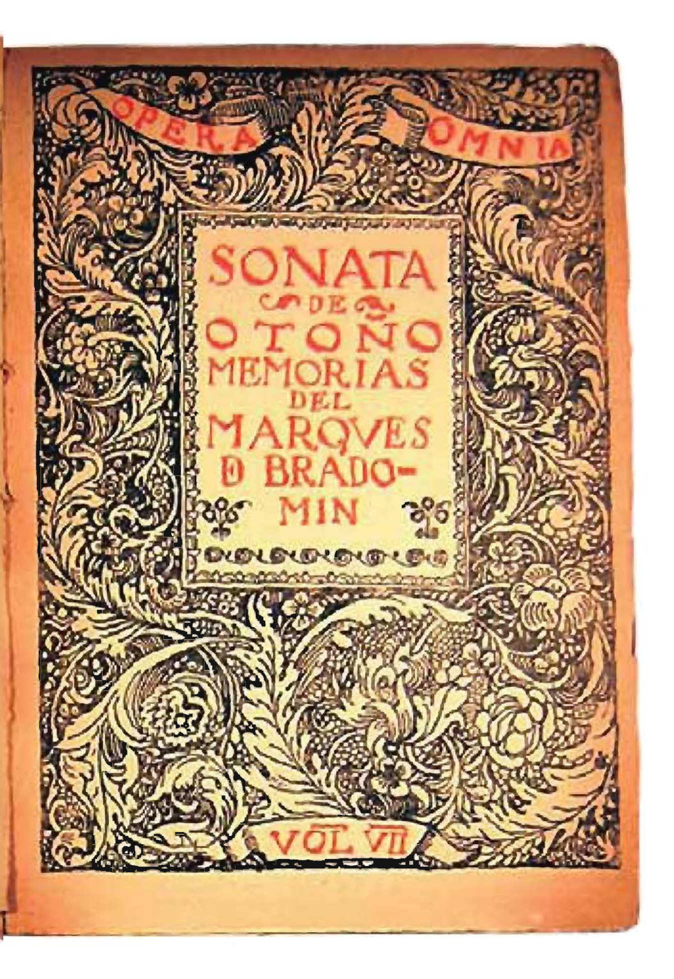
otoño, frente a la correspondencia coherente, frente a frente, de "mis ojos reían sobre sus ojos, y mi boca reía sobre su boca" (472), la seducción se presenta de este modo: "Me incliné para besar sus ojos, que tenían un velo de lágrimas [...] y apoyó una de sus manos sobre los ojos" (482). Luego de la seducción final y la muerte de Concha, Bradomín teme tanto la mirada del Nazareno (517) como la suya propia en el espejo: "Al cruzar delante de los espejos cerraba los ojos para no verme" (520). Cuando, en una escena famosa por su *pathos* decadentista, Concha abre los ojos, luego de muerta, a causa del tironeo del cabello accidentalmente sujeto, Bradomín vuelve a cerrarlos (520). Y cuando, en consecuencia, Bradomín se ve ya ante lo que podría ser el final de sus amores, se pregunta, precisamente: "¿Volvería a encontrar otra pálida princesa, de tristes ojos encantados, que me admirasen siempre magnífico?" (522).

Sonata de otoño, **1913.**

¿Qué es, entonces, ver, según las *Sonatas* de Valle-Inclán? Ver es sentir, y en ello se juega la verdad del arte de las formas y las figuras modernistas, según lo indicaba el propio Valle-Inclán en su breve artículo de 1902. Pero también, como hemos visto, ver puede ser ver sin ver realmente, que es como las *Sonatas* entienden la seducción, a partir de imágenes y figuras analógicas. *Sonata de invierno* permitirá acceder al final de este proceso que reúne, en un mismo movimiento, figuración y desfiguración.

Modos de representación y sustitución

A lo largo de todas las *Sonatas*, pero especialmente en *Sonata de primavera*, se plantea un conflicto de modos de figuración y representación. Consideramos fundamental, para nada accesorio, en este sentido, el episodio de las esculturas de cartón del 'Paso de las Caídas' de Polonio, de su creación y de su destrucción, además de la participación que,



según Polonio, habría tenido Bradomín en esta última. Toda una guerra sobre los modos de representación y sus efectos se dibuja en esta peripecia.

Corresponde, sin embargo, ahora, llamar la atención sobre cómo la construcción de imágenes como figuras siempre implica mecanismos de sustitución. En el caso de la metáfora y la comparación, una obvia negociación de rasgos afines garantiza el carácter necesario de la correlación textual, por ejemplo la de los labios y la rosa (378) o la de las flores disecadas en el libro y María Rosario (369).

El texto de las *Sonatas* pone en primer plano estos mecanismos de sustitución e intercambio figurales, y por lo tanto también su propio poder estético de sostener su necesidad, incluso en el cruce de opuestos distantes que se da, a menudo, en las imágenes. Por ejemplo, el de los colores negro y blanco, conjuntamente con el de sombra y luz, característico de la imaginería de *Sonata de primavera*, tanto en las dos ancianas señoras que visitan a la princesa (344), como, sobre todo y con características casi de oxímoron, en la escena de seducción y venganza en la habitación de María Rosario:

> Mis ojos se detuvieron en una *ventana iluminada*, y no sé qué *oscuro presentimiento* hizo palpitar mi corazón. [...] Me pareció que por el fondo de la estancia cruzaba *una sombra blanca*. [...] Al verla desmayada la cogí en brazos y la llevé a su lecho, que era como *altar de lino albo* y de rizado encaje. Después, con *una sombra de recelo, apagué la luz*: Quedó *en tinieblas* el aposento y con los brazos extendidos comencé a caminar *en la oscuridad*. Ya tocaba el borde de su lecho y percibía *la blancura del hábito monjil*, cuando el rumor de unos pasos en la terraza heló mi sangre y me detuvo. Manos invisibles alzaron la flameante cortina y *la claridad de la luna* penetró en la estancia. Los pasos habían cesado. *Una sombra oscura* se destacaba en el *hueco iluminado* de la ventana (360-362; subrayados míos).

El juego de blanco y negro, de luz y de sombra en este breve pasaje puede servir sin dudas como modelo ejemplar del sistema básico de sustituciones que va a constituir *Sonata de*

primavera: el que se da entre religiosidad y satanismo, posibilidad decadentista y esteticista de intercambio de la que depende toda la operación de seducción de María Rosario.

El mismo funcionamiento de juegos de opuestos y sustituciones se puede ver en *Sonata de otoño*, en su particular conjunción decadentista de belleza y muerte, o de estética y enfermedad, o de muerte y vida, que más arriba se evidenció en la figura del fantasma. Aquello excluido por los ideales higienistas de salud de fines del siglo XIX se convierte en materia para el arte, en figuras como estas, típicamente decadentistas:

> La cabeza descansaba sobre la almohada, envuelta en una ola de cabellos negros que aumentaba la mate lividez del rostro, y su boca sin color, sus mejillas dolientes, sus sienes maceradas, sus párpados de cera velando los ojos en las cuencas descarnadas y violáceas, le daban la apariencia espiritual de una santa muy bella consumida por la penitencia y el ayuno (473).

> Concha tenía la palidez delicada y enferma de una Dolorosa, y era tan bella, así demacrada y consumida, que mis ojos, mis labios y mis manos hallaban todo su deleite en aquello mismo que me entristecía (474).

Pero será *Sonata de invierno* el escenario más evidente de estos cruces, mezclas y sustituciones de opuestos, pues la tercera guerra carlista es circunstancia ideal para mezclar la religión con todo un conjunto de elementos presentados inicialmente como sus opuestos: la vida militar (con los curas soldados), la vida social, la cortesanía, la sexualidad –junto a María Antonieta, Bradomín se siente "sabio como un viejo cardenal" y confesor (551)– y, sobre todo, la escritura –el solideo colgado en la punta del tintero de Fray Ambrosio (538) es una buena imagen indicial de este cruce en particular. La ficción blasfema de la conversión del marqués en su relato en la sacristía, luego fustigada como "burla de la vida de ciertos santos" (540), no solo se presta a una lectura que hace de ella un modelo enunciativo de la supuesta intencionalidad paródica del conjunto de las *Sonatas;* también aporta material para comprender mejor la función del singular misticismo amoroso de Bradomín: afirmación de la fuerza de estetización figural como sustitución relativamente impropia de opuestos.

En *Sonata de invierno* abundan también los cruces y las sustituciones de género. Maximina, la heredera de Bradomín, se le parece y es, como él, feúcha. Sor Simona reemplaza a Bradomín en su misión tras el cura de Orio. La homosexualidad se presenta como el colmo de la actitud estética, por el rechazo de la reproducción que implica. Y el efebo ruso podría sustituir a Maximina: "al verlos partir recordé a la niña de los ojos aterciopelados y tristes, y lamenté con un suspiro, que no tuviese las formas gráciles de aquel efebo" (580).

Hay, sin embargo, en *Sonata de primavera*, un ejemplo paradigmático de esta operación de seducción por intercambio y sustitución inadvertidos de rasgos y propiedades, es decir, de figuración estética: se trata del diálogo sobre las *Memorias* de Giacomo Casanova. En ese marco, María Rosario es presentada, fundamentalmente, como lectora; Bradomín es, en cambio, el amo y señor del lenguaje: busca y encuentra "las delicadas palabras que convenían a su gracia eucarística de lirio blanco" (368), que son las que finalmente harán pasar y sustituirán, ante sus ojos, a Casanova por un santo. Frente a esto, María Rosario, como lectora, no puede ser sino la engañada, y confundir incluso la aparición de Bradomín, en su alcoba, con un "engaño del sueño" (368), del mismo modo que, en el diálogo, compara y confunde, como resultado de las por lo menos inexactas sustituciones del marqués, a San Agustín y San Francisco con Casanova y Bradomín, y a ella misma con M. M., la "monja de Venecia" y Santa Clara.

En *Sonata de otoño*, las relaciones de Concha y Bradomín –que son otro episodio de la serie de seducciones de Bradomín (o de su vida como seductor serial)–, marcadas por los rasgos analógicos estetizantes de enfermedad y sexualidad mencionados, aparecen configuradas también como relaciones de escritura y lectura: todo comienza con una carta, perdida, de Concha, que Bradomín besa (457). En un cambio de capítulo, se contraponen directamente ambas actividades: "Concha leía" y "Yo me hallaba escribiendo", y a continuación Concha supone que escribirle a la reina Margarita, la esposa de Carlos VII, implica que sus relaciones con Bradomín podrían ser más que epistolares (514). Se trata de un movimiento importante en las *Sonatas*, dado que tematiza cómo la cuestión de la seducción, relacionada intrínsecamente con las figuras analógicas estetizantes, es finalmente seducción del lector, engaño surgido de la credibilidad en la ficción, que tiene que ver con tomar, sin mediaciones, la escritura por su referente: es lo que implica besar una carta, o suponer que un vínculo epistolar equivale a uno sentimental. Esta ha sido una pregunta que, de una u otra manera, se les ha planteado a menudo a las *Sonatas*: ¿apuntan ellas a sostener o a destruir el verosímil surgido de la seducción de la lectura? La respuesta se encontrará –es esperable– en *Sonata de invierno*.

Sonata de otoño se abre con Concha escribiendo (y con Bradomín besando su carta) y casi se cierra con Concha leyendo y Bradomín escribiendo. Al principio, las "manos pálidas, olorosas, ideales" (457) de Concha que escribieron la carta perdida, hasta sirven, metafóricamente, la mesa del molinero: "Fue un festín donde todo lo había previsto el amor de la pobre enferma. ¡Aquellas manos pálidas, que yo amaba tanto, servían la mesa de los humildes como las manos ungidas de las santas princesas!" (461). La escritura como seducción se revela de este modo un verdadero juego de poderes: ¿quién escribe a quién? Frente

a la escritura de Concha, lo primero que se destacará cuando se encuentre con Bradomín será su voz (464), para que luego, más adelante, Bradomín sea él caracterizado como cronista o narrador (503). *Sonata de otoño* presenta, entonces, no solo un cruce de vida y muerte, sino sobre todo un juego de poder como sustitución entre escritores y lectores.

Pero estos cruces, sustituciones e intercambios, que parecen evidenciar solo lo lúdico y artificioso de la artesanía modernista de las figuras y las imágenes, son sin embargo, según las *Sonatas*, peligrosos. Son riesgosos, no constituyen ningún refugio seguro frente a las presiones del mundo, como se deja suponer por algunas interpretaciones sesgadas del esteticismo modernista, que lo confunden con un artepurismo excluyente. Esto lo deja claro el episodio del anillo de *Sonata de primavera*. Este resume los poderes de figuración y seducción de Bradomín, ya que, según Polonio, es fuente de embrujo (377-378). En el está cifrada su fuerza viril (373) (equivalente a sus poderes de seducción, claramente figurales, imaginantes), de la que se busca privarlo. Su uso supuesto, por su parte, se convierte en ocasión de denuncia ante el Santo Oficio (378, 382).

Página opuesta: Ilustración de Rosa Suárez González.

Las lecturas críticas de las *Sonatas* se han dejado ellas mismas seducir por los poderes de figuración del esteticismo modernista de su prosa; probablemente por esto se han dejado involucrar en el problema de la relación entre esos poderes y la autenticidad. Frente a este problema, las *Sonatas* solo pueden responder como lo que son: un texto. Su narrador se exhibe en toda su incoherencia irresuelta cuando, por ejemplo, en *Sonata de primavera*, afirma que "María Rosario fue el único amor de mi vida. Han pasado muchos años, y al recordarla ahora todavía se llenan de lágrimas mis ojos áridos, ya casi ciegos" (350); para que solo tres páginas después sostenga que

> con extremos verterianos soñaba superar a todos los amantes que en el mundo han sido, y por infortunados y leales pasaron a la historia, y aun asomaron más de una vez la faz lacrimosa en las cantigas del vulgo. Desgraciadamente, quedéme sin superarlos, porque tales romanticismos nunca fueron otra cosa que un perfume derramado sobre todos mis amores de juventud. ¡Locuras gentiles y fugaces que duraban algunas horas, y que, sin duda, por eso, me han hecho suspirar y sonreír toda la vida! (353).

Del "único amor" a las "locuras gentiles y fugaces", y de las "lágrimas" a la sonrisa, el texto parece regodearse en la contradicción. ¿Cuál es su función? ¿Por qué, en una página, "¡el orgullo ha sido siempre mi mayor virtud!" y, en la siguiente, "ya no eran aquellos pensamientos, de orgullo y de conquista, que volaban como águilas con las garras abiertas. Ahora mi voluntad flaqueaba, sentíame vencido y sólo quería abandonar el Palacio" (365-366)?

Esta cuestión de la autenticidad del narrador, que es la de su unidad y no contradicción internas, atraviesa la discusión de Polonio y el marqués a propósito de la autoría de las pinturas, al comienzo de *Sonata de primavera* (336-337), que tiene que ver precisamente con ocupar o no el lugar de otro (Andrea del Sarto, Rafael o Leonardo Da Vinci), y en la que se da justamente una pugna por la valoración artística, una cuestión de poder entre los dos personajes cuyo desenlace cerrará también la primera novela de la serie.



Hay un personaje que domina toda *Sonata de primavera* sin aparecer casi nunca: se trata del agonizante Monseñor Gaetani, única figura paterna, ya por supuesto ella misma sustituta, respecto de las hijas de la Princesa Gaetani –aunque también cabría hacer referencia, en este sentido, al propio Polonio, padre también putativo de nombre shakespeariano que anuncia, probablemente, la locura final de María Rosario, aunque la muerte de este progenitor tenga en el texto un carácter meramente simbólico. La habitación de Bradomín es idéntica a aquella en la que agoniza Monseñor Gaetani (336), supuestamente como castigo por haber deseado la muerte al Papa precisamente para sustituirlo (334). Con esto se abrirá un a esta altura típico juego de inversiones y sustituciones narrativas: Polonio deseará la muerte de Bradomín, que ha pasado a ocupar respecto de las niñas un lugar 'paterno' similar al del fallecido Monseñor Gaetani, e intentará llevar a cabo su designio precisamente a través de una imagen, de una imitación, cuya "grotesca semejanza conmigo" (373) enfatizará el narrador. Con esto, sin embargo, nos encontramos con el límite del espacio figurativo de las *Sonatas*, en que la imagen se encuentra con la simple reproducción, con la copia.

La copia y la reproducción

Las simples copia y reproducción literales cercarán siempre como amenazas el poder figurativo de la seducción de Bradomín –del mismo modo, podríamos decir, que las acusaciones de plagio y autorrepetición rondaron la absoluta

originalidad (valor artístico crucial en el cambio de siglo) de la obra del propio Valle-Inclán–: lo simplemente repetido es el límite último o condición de imposibilidad de la sustitución figurativa y de la seducción. La repetición parece estar relacionada, en las Sonatas, sobre todo con la voz: las frases dobles y repetidas en discurso directo son las más habituales. En *Sonata de primavera*, los "os adoro" (343) de Bradomín; las respuestas dobles repetidas de las dos señoras de cabellos blancos, que precisamente son admiradoras del arte de cartón, mimético, imitativo, del Paso de las Caídas de Polonio (355-359); la repetición del canto de sapo que precede a la sustitución del monje por el seductor (361); y por supuesto la repetición final del "fue Satanás" en boca de una María Rosario ya enloquecida. En *Sonata de otoño*, a la repetición de "¡Concha!... ¡Concha!..." por parte de Bradomín, cuando ella ya ha muerto, sucede un idénticamente doble "¡Isabel!... ¡Isabel!...", testimonio flagrante, por otro lado, de la relación de sustitución que las une en el favor de Bradomín.

Por otro lado, se recurre también habitualmente a las duplicaciones y a los dobles. Ya desde el principio de *Sonata de otoño* nos encontramos con las dos hermanas de Concha y las dos señoras que recorren la iglesia (el número se destaca en todos los casos (457-458)). Recordemos también que las dos hijas de Concha tienen el mismo nombre que sus hermanas (457, 499), y que todas se llaman María, en segura prefiguración de las Marías seriales de *Sonata de primavera*. Un verdadero horror esteticista a la repetición recorre las *Sonatas*, aunque es sobre todo horror a la que se percibe efectivamente como tal, a la que se reconoce. La tercera guerra carlista puede ser, efectivamente, una "farsa" (536) de las anteriores; pero Bradomín hace todo lo posible por resistirse a ella, por ejemplo al negarse a recitar ante el rey su soneto contra Alfonso XII: "para juglar nací muy alto". "No he querido ofenderte: Debes comprenderlo", responde Carlos VII, y Bradomín aclara: "Señor, lo comprendo, pero temí que otros no lo comprendiesen" (555-556). Sin embargo, Bradomín sostiene, más adelante, que solo aspira "a divertir" (595): ¿cómo entender, una vez más, la lógica capaz de conjugar estos dos episodios?

Sonata de invierno expone directamente el rechazo esteticista a toda reproducción, precisamente en relación con un material argumental que se refiere tanto a una guerra de sucesión dinástica, la carlista, como a la aparición de la hija de Bradomín. En el marco de una discusión del tradicionalismo, el narrador invoca el día en que surja

> en la conciencia de los vivos, la ardua sentencia que condena a los no nacidos [...] ¡Qué pueblo de cínicos elegantes el que rompiendo la ley de todas las cosas, la ley suprema que une a las hormigas con los astros, renuncie a dar la vida, y en un alegre balneario se disponga a la muerte! ¿Acaso no sería ése el más divertido fin del mundo, con la coronación de Safo y Ganimedes? (557).

Sonata de invierno es, por otro lado, aquella donde mejor se evidencia el carácter de repetición compulsiva de la seducción según el tópico del donjuanismo: siempre es serial y, por lo tanto, des-singularizante. Así le dirá finalmente Bradomín a María Antonieta: "Tú fuiste como todas las mujeres, ni mejor ni peor" (599).

Conclusiones

La crítica ha sostenido que las *Sonatas* de Valle-Inclán ponen en juego un rechazo, por inauténticos, tanto de la estética modernista como del aristocratismo que implica la defensa temática de la nobleza española más tradicional, perdurablemente feudal, y que ese rechazo se vuelve explícito por el hecho de que la apoteosis de tópicos modernistas, y del honor y de la nobleza como valores aristocráticos se resuelve argumentalmente, en cada *Sonata*, con la muerte (Gibbs (1991: 17-18)). Debe afirmarse, sin embargo, que más allá de que esto sea verdad, una interpretación actual y profunda de las *Sonatas* no puede descansar simplemente en aspectos de la diégesis. La muerte en el final de cada *Sonata* no quiebra el esteticismo modernista, lo fortalece, por el mero hecho de que difícilmente podría destruírselo temáticamente, de manera contenidista, dado que aquel es sobre todo un asunto de forma, de tratamiento del material –es decir, de la muerte, en este caso.

Por esto resulta tan importante analizar como tales las estrategias de figuración en la prosa de las *Sonatas*. La reflexión formal de la obra se enmarca en una interrogación sobre su propio lugar dentro de las operaciones del esteticismo, y ella brinda sentido a muchas de sus imágenes. La paradójica construcción de las *Sonatas* supone operaciones de figuración, que coinciden con una estetización radical de sus materiales, pero su carácter reflexivo implica que también se dé en ellas la posibilidad abierta de una desfiguración, que puede entenderse como relativo quiebre del ideal constructivo estético.

Desde el principio, *Sonata de invierno* adelanta que habrá una muerte, la de "aquella niña a quien lloraré todos los días de mi vejez" (525). Pero esta no tendrá solamente la función superficial de generar un máximo extremismo sensorial, de producir un máximo efecto como imagen, o bien de servir como clausura temática de la estetización modernista. Esa muerte instaura, constructivamente, desde el comienzo de *Sonata de invierno*, un secreto. *Sonata de invierno* dispone entonces un verdadero despliegue de operaciones hermenéuticas, interpretativas, aunque siempre en clave figurada: los disfraces y los velos dominan el encuentro de Bradomín, disfrazado de monje, con la Duquesa de

Uclés, cubierta con un velo (527). La interpretación tiene lugar, en esta *Sonata*, sobre un fondo de reconocimiento generalizado: Bradomín es un personaje popular, famoso, de "nombradía en la Corte de Estella". Y en *Sonata de invierno* es, sobre todo, un narrador, con un público convencido, que lo reconoce y le cree. Sin embargo, su narración mueve circunstancialmente a risa, por efecto de la repetición, precisamente: cuando Bradomín afirma que "el arrepentimiento no llega con anuncio de clarines como la caballería", suena, efectivamente, "el toque de botasillas, y todos rieron". Y Bradomín sostiene, finalmente, que el arrepentimiento llegó "mirándome al espejo", toda una figura de la especularidad del narrador memorialista o autobiográfico (529).

¿Son por lo tanto las *Sonatas* pura repetición sin sentido, sin profundidad, pura "bagatela" (595) de figuras, de tópicos modernistas, de otros textos que les sirven de modelo, mera parodia sin, por lo tanto, nada más que interpretar, sin secreto, simplemente orientada a la destrucción nietzscheana de todos los valores (Cox Flynn, 1964)? ¿Anuncia ya, de paso, este modo superficial de tratar la construcción narrativa el racionalismo técnico de la "matemática perfecta" (Valle-Inclán (1920: 163)) que hay que, más o menos, suponer en el esperpento?

Entre Maximina y Bradomín se da, en *Sonata de invierno*, un contraste que permite desplegar mejor estos problemas. Bradomín le pide que le hable, porque "oírte me hace bien. Tienes las voz balsámica". Frente a esta superficialidad que desprecia el sentido de las palabras, la ingenua Maximina se queda pensativa,

> y luego repitió, como si buscase en mis palabras un sentido oculto:
>
> –¡La voz balsámica! (573)

Tras la repetición sin sentido, Maximina busca dar con lo que constituye la singularidad de Bradomín, que se presenta como único en su tipo –el rey, por ejemplo, "no tiene otro servidor tan leal [...]. ¡Ninguno!" (545)–, y Maximina lo sustancia refiriéndose a su lenguaje, ahora más allá, incluso, de su sentido:

> Yo cogí su mano y comencé a explicarle:
>
> –Hermana Maximina, tú eres dueña de tres bálsamos: uno lo dan tus palabras, otro tus sonrisas, otro tus ojos de terciopelo...
>
> Con la voz apagada y un poco triste, le hablaba de esta suerte, como a una niña a quien quisiera distraer con un cuento de hadas. Ella me respondía:
>
> –No le creo a usted, pero me gusta mucho oírle... ¡Sabe usted decir todas las cosas, como nadie sabe!... (580)

La singularidad de Bradomín aparece estrictamente ligada, entonces, a su poder estético-formal de seducción; sin embargo, a la vez, *Sonata de invierno* se atreve a afirmar más enérgicamente que él no consiste en más que un enmascaramien-

to de la perpetua repetición de lo mismo, es decir, del uso mecánico de las figuras y las imágenes. Lo estéticamente único, singular, irreproducible, irrepetible de la voluntad de estilo modernista parece vaciarse reflexivamente de su especificidad en la reproducción o en la recepción. Así, una "vaga leyenda de [...] antiguos pecados" puede convertirse en un relato edificante, como en el caso de María Antonieta (549). Pero a la vez la singularidad de la seducción y la estetización solo puede surgir de un sentido 'previo' y, por lo tanto, repetible, es decir, de un código: Bradomín seduce con su leyenda galante, con su 'aura' –que lo acompaña ya incluso desde *Sonata de primavera*–, precisa y exclusivamente en razón de la serie de sus seducciones anteriores –más arriba nos referimos a la contradicción del narrador sobre la naturaleza absolutamente singular o bien sostenidamente serial de sus amores por María Rosario; ahora, en *Sonata de invierno*, es el de la niña Maximina el que resulta "el más bello amor de mi vida" (587).

La Ilustración Española y Americana. Madrid, XLVI, 7, 22 de febrero.

MODERNISMO.

Jamás han sido las ideas patrimonio exclusivo de sus expositores. Las ideas están en el ambiente intelectual, tienen su órbita de desarrollo, y el escritor lo más que alcanza es á perpetuarlas por un hálito de personalidad ó por la belleza de expresión. Ocurre casi siempre que cuando un nuevo torrente de ideas ó de sentimientos transforma las almas, las obras literarias á que da origen son bárbaras y personales en el primer período, serenas y armónicas en el segundo, retóricas y artificiosas en el tercero. Podrá, aislada, la personalidad de un poeta adelantar ó retroceder en la evolución, pero la obra literaria en general sigue su órbita con absoluto fatalismo, hasta que germinan nuevas ideas ó se forman nuevos idiomas.

Por todo esto, no puede afirmarse sin notoria injusticia que sean las contorsiones gramaticales y retóricas achaque exclusivo de algunos escritores llamados «modernistas». En todas las literaturas —si no en todos los tiempos —hubo espíritus culteranos, y todos nuestros poetas decadentes y simbolistas de hoy tienen en lo antiguo quien les aventaje. Que yo sepa, no ha llegado nadie entre los vivos á las extravagancias del jesuita Gracián, ya citado á este propósito por D. Juan Valera. «Gracián, en su poema *Las Selvas del Año*, nos presenta al Sol como picador ó caballero en plaza, que torea y rejonea al Toro celeste, aplaudiendo sus suertes las estrellas, que son las damas que miran la corrida desde los palcos ó balcones. El Sol se convierte luego en gallo,

Con talones de pluma
Y con cresta de fuego,

y las estrellas, convertidas en gallinas, son presididas por el Sol,

Entre los pollos del Tindario huevo;

lo cual significa que el Sol llega al signo de los Gemelos,

Para la gran Leda por traición divina,
Empolló clueca y concibió gallina.»

***

Si en la literatura actual existe algo nuevo que pueda recibir con justicia el nombre de «modernismo», no son, seguramente, las extravagancias gramaticales y retóricas, como creen algunos críticos candorosos, tal vez porque esta palabra «modernismo», como todas las que son muy repetidas, ha llegado á tener una significación tan amplia como dudosa. Por eso no creo que huelgue fijar en cierto modo lo que ella indica ó puede indicar. La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia á refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. Hay poetas que sueñan con dar á sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua. Teófilo Gautier, autor de la *Sinfonía en blanco mayor*, afirma en el prefacio á las *Flores del Mal* que el estilo de Tertuliano tiene el negro esplendor del ébano.

Según Gautier, las palabras alcanzan por el sonido un valor que los diccionarios no pueden determinar. Por el sonido, unas palabras son como diamantes, otras fosforecen, otras flotan como una neblina. Cuando Gautier habla de Baudelaire, dice que ha sabido recoger en sus estrofas la leve esfumación que está indecisa entre el sonido y el color; aquellos pensamientos que semejan motivos de arabescos, y temas de frases musicales. El mismo Baudelaire dice que su alma goza con los perfumes, como otras almas gozan con la música. Para este poeta, los aromas, no solamente equivalen al sonido, sino también al color:

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies.

Pero si Baudelaire habla de perfumes verdes, Carducci ha llamado verde al silencio, y Gabriel d'Annunzio ha dicho con hermoso ritmo:

Canta la nota verde d'un bel Maggio in fiore.

Hay quien considera como extravagancias todas las imágenes de esta índole, cuando en realidad no son otra cosa que una consecuencia lógica de la evolución progresiva de los sentidos. Hoy percibimos gradaciones de color, gradaciones de sonido y relaciones lejanas entre las cosas que hace algunos cientos de años no fueron seguramente percibidas por nuestros antepasados. En los idiomas primitivos, apenas existen vocablos para dar idea del color. En vascuence, el pelo de algunas vacas y el color del cielo se indican con la misma palabra: «ardña». Y sabido es que la pobreza de vocablos es siempre resultado de la pobreza de sensaciones.

Existen hoy artistas que pretenden encontrar una extraña correspondencia entre el sonido y el color. De este número ha sido el gran poeta Arturo Rimbaud, que definió el color de las vocales en un célebre soneto:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu.

Y más modernamente Renato Ghil, que en otro soneto asigna á las vocales, no solamente color, sino también valor orquestal.

A, claironnes vainqueur en rouge flamboiement.

***



MISS ALICE ROOSEVELT,

HIJA DEL PRESIDENTE DE LOS EE. UU. DEL NORTE DE AMÉRICA,

Madrina del nuevo yate del Emperador de Alemania.

(De fotografía.)

Esta analogía y equivalencia de las sensaciones es lo que constituye el «modernismo» en literatura. Su origen debe buscarse en el desenvolvimiento progresivo de los sentidos, que tienden á multiplicar sus diferentes percepciones y corresponderlas entre sí formando un solo sentido, como uno solo formaban ya para Baudelaire:

O métamorphose mystique
De tous mes sens fondus en un!
Son haleine fait la musique,
Comme sa voix fait le parfum.

RAMÓN DEL VALLE-INCLÁN.

VÍCTOR HUGO.

COSAS DEL INFINITO (1).

I.

«Las almas pasan á la eternidad para recorrer lo Infinito.»

Hé aquí lo que decían hace dos mil años los druidas. ¿Tenían quizás una especie de adivina-

(1) Tenemos la satisfacción de ofrecer á nuestros lectores una página que estamos seguros leerán con deleite, porque se trata de una de las producciones que dejó inéditas el inmortal poeta del siglo XIX. Además de esta notable circunstancia, tiene el mérito de revelarnos á Víctor Hugo bajo un aspecto totalmente desconocido para la generalidad del público, como apasionado admirador de la ciencia de los cielos.

Víctor Hugo, con la avasalladora fuerza de su genio creador, apodérase de la idea de lo Infinito y la desarrolla magistralmente, llevando al lector, con la magia de su pa-

En el relato de la amputación del brazo y en el de la seducción de la hija, que son paralelas, Bradomín se enfrenta exactamente a la precariedad constitutiva de la originalidad estética y a las amenazas y los riesgos que supone su carácter pretendidamente autónomo, es decir, a las condiciones de la propia instancia de enunciación y narración de sus memorias. Convaleciente e inmóvil, se encuentra en un cuarto oscuro: toda percepción sensorial –que sabemos cuán central es en las *Sonatas*– y toda posibilidad de acción –crucial para definir también como personaje-actante protagonista a un narrador en primera persona– le están negadas; Bradomín ocupa la posición ajena y distanciada de aquel que solamente narra.

En este contexto de identificación buscada, explicitada y figurada de personaje e instancia de la narración, se da, en *Sonata de invierno*, el episodio de la seducción de la niña, que resume todas las escenas de seducción de las *Sonatas* anteriores. Dado que nos encontramos en un espacio que sugiere la figuración de la instancia de la narración autobiográfica, ¿se puede vincular la escena de seducción con la lectura? ¿Es entonces Maximina una especie de lectora general del conjunto? Reaparece en la escena el juego de figuras vinculadas con los ojos y la mirada, pero aquí resulta más sorprendente porque se da en el cuarto a oscuras del convaleciente. Sin embargo, la primera vez que se mencionan los ojos de la niña, aparecen mirando no otros ojos, según lo habitual, sino el *agujero* de la bala en el brazo de Bradomín, que luego será amputado. "Un momento mis ojos encontraron los ojos de la niña, que asustados y compasivos, se alzaban de mi brazo amarillento donde se veía el cárdeno agujero de la bala" (569): así se resume el proceso de la seducción, que va del agujero –que, por supuesto, no devuelve la mirada– al reconocimiento característico, ya conocido, de unos ojos por otros. Por primera vez en *Sonata de invierno*, la figuración y la estetización, bajo la modalidad de la seducción, se constituyen explícitamente como un modo de llenar una falta o una carencia, que es la de la definitiva manquedad. Esta se trata de "hacer poética", en relación con "la actitud que a lo adelante debía adoptar con las mujeres", a través, como era de esperarse, de dos figuras analogizantes: la comparación con Cervantes ("Yo confieso que entonces más envidiaba aquella gloria [la de haber alcanzado la manquedad en la más alta ocasión que vieron los siglos] al divino soldado, que la gloria de haber escrito el Quijote") y con la naturaleza ("Yo sentí que era mi alma como viejo nido abandonado") (571). Bradomín resulta presa, ante Maximina, de una verdadera furia analógica:

> La niña me miró, con los labios trémulos, abiertos sobre mí sus dos grandes ojos como dos florecillas franciscanas de un aroma humilde y cordial. Yo le dije deseoso de gustar otra vez el consuelo de sus palabras tímidas:



Sonata de primavera, **1913.**

–Tú no sabes que si tenemos dos brazos es como un recuerdo de las edades salvajes, para trepar a los árboles, para combatir con las fieras... Pero en nuestra vida de hoy, basta y sobra con uno, hija mía... Además, espero que esa rama cercenada servirá para alargarme la vida, porque ya soy como un tronco viejo.

La niña sollozó:

–¡No hable usted así, por Dios! ¡Me da mucha pena!

La voz un poco aniñada se ungía con el mismo encanto que los ojos, mientras en la penumbra de la alcoba quedaba indeciso el rostro menudo, pálido, con ojeras (572-573).

Más adelante, también a propósito de su actitud "frente a las mujeres", Bradomín se comparará con "un ídolo roto, indiferente y frío" (596).

Se presenta así, en el proceso de su elaboración, mientras ocurre, la construcción de la 'leyenda' estética: estamos, prácticamente, ante el 'detrás de la escena' del esteticismo, descubierto conjuntamente con la tentativa de incesto, y bajo el régimen de las referencias ya habituales a los ojos y de la repetición escandalosa:

> La monja me clavó los ojos, que bajo los párpados llenos de arrugas fulguraban apasionados y violentos:
>
> –A una niña que es un ángel, sí. Comprendiendo que por su buen talle ya no puede hacer conquistas, finge usted una melancolía varonil que mueve a lástima el corazón. ¡Pobre hija, me lo ha confesado todo!
>
> Yo repetí, inclinando la cabeza:
>
> –¡Pobre hija!
>
> Sor Simona retrocedió dando un grito:
>
> –¡Lo sabía usted!
>
> [...]
>
> –¡Lo sabía usted!
>
> [...]
>
> –¡Lo sabía usted!
>
> [...]
>
> –¡Lo sabía usted! ¡Lo sabía usted! (585-586).

El problema que se plantea es el de cómo hacer estético algo incompleto, no totalizable ya. La seducción estética de Bradomín supone este juego entre su carácter serial (la serie de seducciones, la serie de figuras y la serie de *Sonatas* que arma la lógica del Don Juan "más admirable" (326, 596)) y su carácter siempre ya dado y totalizado como una identidad previamente constituida (la de la leyenda romántico-estético-figural). El problema estético básico de Bradomín y de las *Sonatas* en su conjunto es lograr que se dé el salto cualitativo entre la serie/repetición interminables de figuras y la totalidad aparentemente siempre ya dada como tal a la que aspira el efecto estético. Se trata, en síntesis, de lo que se juega en cualquier uso figural del lenguaje en general: ¿cómo se puede pasar de la linealidad serial del lenguaje sin clausura, sin 'borde', a una realización como plenitud visual total de la imagen, 'perceptible' globalmente como tal, por encima de la materialidad del sucederse espacial de las letras? Se explicita así un desfasaje fundamental entre plenitud sensorial y sensual de la imagen y escritura. El modernismo no se constituye entonces simplemente en la obra de Valle-Inclán como una pretensión, más o menos ideológica, de unir, en una totalidad indisoluble y en una coincidencia plena, lenguaje e imagen, por ejemplo en la forma del objeto estético logrado. La aguda conciencia de este desfasaje se manifiesta en la forma misma de la prosa valleinclaniana, en su constitución retórica misma, que no por esto deja de ser modernista ni se revuelve como su simple parodia, aunque, por otro lado, podamos encontrar también, en la obra de Valle-Inclán, elaboraciones conceptuales y teóricas alrededor del problema de la relación entre lenguaje y singularidad o individualidad artísticas, especialmente en *La lámpara maravillosa* (Valle-Inclán (2002: 1923-1927)).

El énfasis en los efectos de la paradójica lógica de la figuración literaria entendida como sustitución va a dar lugar, en la lectura efectiva, a un intercambio definitivo y fundamental: el de narrador y lector. En esta relación que supone siempre la lectura, el proceso de construcción de la imagen apunta, tendencialmente al menos, a la producción de un cierre totalizante a partir de una serie material que no puede ser sino incompleta –dado que siempre podría agregarse una palabra más, una figura más–, a una plenitud, una totalidad imaginada como perfección o acabamiento, como *telos* o ideal de la voluntad de estilo, el orgánicamente formal 'no podría tener una palabra más ni una menos' de la obra estéticamente lograda[4]. En el final de *Sonata de invierno* –y de la serie de *Sonatas*–, el Marqués de Bradomín afirma: "Hay quien prefiere ser el primer amor: Yo he preferido siempre ser el último" (599). Es, así, la clausura de la serie lo que importa, y el –contingente, imaginario, efectista– efecto retórico de totalización que produce. La construcción tendencial de una totalidad estética no se da exclusivamente en el plano de la producción literaria: el lector y la recepción cumplen un rol fundamental, tal como lo demuestra *Sonata de invierno*.

La figuración básica de la relación con el lector será el reconocimiento de las miradas y el contacto de los ojos. El terciopelo de los ojos, en un juego sensorial sustitutivo ya conocido, da lugar a la operación seductora central de Bradomín: besar los ojos (581). La seducción –sobre todo, la del lector– implica como su efecto un cese de la visión (en el caso de Maximina, que deje de ver la manquedad, el ridículo, la vejez, la farsa, la repetición de tópicos, etc). ¿Qué se puede ver con los ojos tapados por un beso? Finalmente, los ojos aterciopelados son completamente apropiados por la narración memorialista: alcanzan una estatura simbólica completa en ese marco, y pasan a cumplir su papel en servicio del narrador y su leyenda:

> El misterio de los dulces ojos aterciopelados y tristes era el misterio de mis melancolías en aquellos tiempos, cuando fui galán y poeta. ¡Ojos queridos! Yo los había amado porque encontraba en ellos los suspiros románticos de mi juventud, las ansias sentimentales que al malograrse me dieron el escepticismo de todas las cosas, la perversión melancólica y donjuanesca que hace las víctimas y llora con ellas (586).

El destino último del reconocimiento es la pura especularidad autosuficiente de un sujeto que se mira a sí mismo en los ojos de otros. El único lector adecuado a esta pura especularidad de sí es "Dios, que lee en los corazones" (596).

Por supuesto, Valle-Inclán volverá a trabajar sobre este modo de pensar el arte, y lo hará de manera capital en *Luces de Bohemia*: otra vez un productor de arte

[4] Esta búsqueda de plenitud, aunque temáticamente pueda manifestarse también, en la obra de Valle-Inclán, a través de la idealización y estetización de un pasado legendario, por ejemplo en las *Comedias bárbaras* o en el ciclo de la Guerra Carlista, es sin dudas típicamente moderna, y de ningún modo ajena al esteticismo modernista, aun cuando se exponga siempre, reflexivamente, a la posibilidad de su irrisión o su fracaso.

bohemio modernista aparece en escena, pero la sociedad española se ha transformado de cabo a rabo en 1920, y ahora los problemas son otros.

Bibliografía

Anderson, Benedict (1985). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, FCE, 1993.

Azorín (1913). *Clásicos y modernos*. Buenos Aires, Losada, 1971.

Blasco Pascual, Javier (1993). "De 'oráculos' y de 'cenicientas': la crítica ante el fin de siglo español". En Cardwell, Richard A. y Bernard McGuirk (eds.). *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies.

Bürger, Peter (1974): *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987.

Cardwell, Richard A. (1995). "Modernismo frente a noventayocho: Relectura de una historia literaria". *Cuadernos interdisciplinarios de Estudios Literarios*. Vol. 6, n° I.

Castillo, Homero (ed.) (1974). *Estudios críticos sobre el modernismo*. Madrid, Gredos.

Cernuda, Luis (1957). "El modernismo y la generación de 1898". En *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid, Guadarrama.

Cox Flynn, Gerard (1964). "The Bagatela of Ramón del Valle Inclán". *Hispanic Review*. Vol. 32, n° 2, abril.

Del Valle-Inclán, Ramón (1902). "Modernismo". *La Ilustración Española y Americana*. Madrid, XLVI, 7, 22 de febrero.

_____________ (1920). *Luces de Bohemia*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

_____________ (2002). *Obra completa*. Vol. I. Prosa. Madrid, Espasa-Calpe.

De Onís, Federico (1955). "Sobre el concepto del modernismo". En Castillo (1974).

Díaz-Plaja, Guillermo (1965). *Las estéticas de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos.

____________ (1951). *Modernismo frente a noventa y ocho*. Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

Gibbs, Virginia (1991). *Las sonatas de Valle-Inclán: kitsch, sexualidad, satanismo, historia*. Madrid, Pliegos.

Gullón, Ricardo (1963). *Direcciones del modernismo*. Madrid, Gredos.

Gutiérrez Girardot, Rafael (1988). *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. México, FCE.

Henríquez Ureña, Max (1954). *Breve historia del modernismo*. México, FCE, 1978.

Jiménez, Juan Ramón (1962). *El modernismo. Notas de un curso (1953)*. México, Aguilar.

Laín Entralgo, Pedro (1945). *La generación del noventa y ocho*. México, Espasa-Calpe, 1993.

Litvak, Lily (1990). *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona, Anthropos.

__________ (1975). *El modernismo*. Madrid, Taurus.

Loureiro, Ángel G. (1999). "Valle Inclán: la modernidad como ruina". En John P. Gabriele (ed.). *Nuevas perspectivas sobre el 98*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

Machado, Manuel (1913). "Los poetas de hoy". En *La guerra literaria*. Madrid, Imprenta Hispano-alemana.

Paz, Octavio (1974). *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral.

Salinas, Pedro (1949). *Literatura española Siglo XX*. Madrid, Alianza.

___________(1958). "La literatura española moderna". En *Ensayos de literatura hispánica*. Madrid, Aguilar.

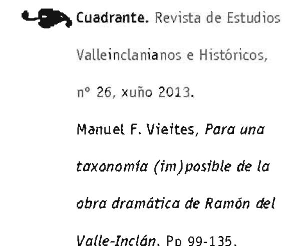
Santiañez, Nil (2002). "Modernismo y modernismos". En *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona, Crítica.

Schulman, Ivan A (1987). "Modernismo/ Modernidad: metamorfosis de un concepto". En *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid, Taurus.

Shaw, Donald (1978). *La generación del 98*. Madrid, Cátedra.

Zamora Vicente, Alonso (1955). *Las Sonatas de Valle-Inclán*. Madrid, Gredos, 1983.




Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 26, xuño 2013.
Manuel F. Vieites, *Para una taxonomía (im)posible de la obra dramática de Ramón del Valle-Inclán*. Pp 99-135.



Para una taxonomía (im)posible de la obra dramática de Ramón del Valle-Inclán

Manuel F. Vieites
ESADG, Universidade de Vigo

El concepto de taxonomía[1] nos remite a la ciencia de la clasificación, y, en definitiva, a la ordenación de un campo, de un corpus, o de un ámbito de lo real, atendiendo a una serie de criterios, parámetros o valores. Aplicada al mundo natural, se trata de una operación que, aún con dificultades, resulta factible, pero en el campo de las artes encontramos problemas numerosos y variados, si bien el ser humano tiende por naturaleza a clasificar, a ordenar el mundo que lo rodea o el mundo creado por el propio ser, tal vez porque ese orden, siempre inestable, es necesario para poder seguir nombrando el mundo con las mismas palabras.

El tema que nos ocupa, vinculado a la emergencia y desarrollo de corrientes estéticas, y a las ideologías que cada una de ellas acaba por mostrar, es comple-

[1] En el número 137 de la revista *ADE/Teatro*, septiembre de 2011, y en el monográfico "Escenificar a Valle", publicábamos un trabajo titulado "Estéticas e ideologías en Valle-Inclán", en el que hacíamos una presentación muy somera del tema que nos ocupa. Abordamos ahora la "clasificación" de su obra no tanto en la perspectiva de los géneros cuanto de los estilos.

jo, sobre todo si consideramos el momento en que transcurre la vida de Valle-Inclán y en el que publica su obra. Tal vez no haya habido muchos momentos tan truculentos, apasionantes y voraces como aquellos que van de finales del siglo XIX al término del primer tercio del siglo XX. Ese devenir vertiginoso se puede vislumbrar en la rápida sucesión de escuelas y tendencias en el ámbito de la creación artística, al punto de que buena parte del siglo XX se dedicará a la integración canónica de aquel maremágnum de ideas y proyectos. El viejo libro de Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia* (1925), da cuenta de la velocidad de los acontecimientos en el campo literario pero también en el artístico.

Con este trabajo, que nace al albur de lo que pueda ser en breve un espacio para la investigación aplicada a la creación escénica en torno a la obra de Valle-Inclán, nos proponemos ofrecer una tentativa de taxonomía de esa obra, sabiendo que se trata de una labor imposible en términos absolutos, pero posible en términos relativos. Imposible por cuanto la obra dramática de Valle-Inclán es de tal riqueza y complejidad que toda tentativa de clasificación no deja de ser un mero reduccionismo, pero la imaginamos posible, e incluso necesaria, por razones educativas evidentes, dado que Valle-Inclán es un autor dramático cada vez más necesario en las aulas. Esa taxonomía nos lleva a considerar qué corrientes estéticas recorren su obra y cómo esas corrientes se vinculan o no con la vorágine creativa que recorre Europa en el primer tercio del siglo XX, etapa en la que Valle-Inclán padece, a su vez, una notable fiebre creativa. Pero sobre todo nos permite imaginar la creación de espectáculos a partir de sus textos con criterios derivados de las propias dinámicas textuales, y de los estilos que invocan, y por tanto ajenas a ese "insularismo" con que tantas veces se han leído, pues Valle es, ante todo, un autor europeo.

1. Género y estilo

No es nuestra intención abordar aquí las diferencias que se pueden establecer entre género y estilo, si bien cabría decir que los géneros tienen mucho que ver con modos de valorar y recrear la materia literaria, y el estilo se vincula con cuestiones estéticas, pero también con la idea de realidad que se nos quiere trasladar. Con todo, es evidente que género y estilo mantienen una relación cuasi simbiótica, por cuanto en numerosos casos el género implica un estilo determinado y no otro, y así ocurre, por ejemplo, en uno de los más queridos a Valle-Inclán, como es la farsa, tan ligada a las esencias que definen lo que se denominará expresionismo. En cualquier caso, género y estilo son cosas diferentes.

De los géneros literarios se ha escrito mucho, y mucho menos de los estilos, como se puede ver en la literatura especializada, tal vez porque este último concepto tenga más que ver con la teoría general del arte que con la teoría literaria, si bien el concepto asoma con fuerza en estudios memorables como el antes citado *Literaturas europeas de vanguardia*. Alonso de Santos (2007: 196) dedica algunos párrafos al concepto y señala que cabe entenderlo como "corriente estética de un período concreto", y que en algún momento se explicó como la "norma de identificación de un modelo estético dominante".

Cuando hablamos de estilo no estamos tanto hablando del uso de los recursos del lenguaje, campo de la estilística, cuanto de una forma determinada de ver y mostrar el mundo que todo texto incluye como rasgo distintivo, aunque los recursos del lenguaje no sean ajenos a esta última operación. Pero, siguiendo el acertado análisis que el profesor Aguiar e Silva (1972: 458) hacía de la *Mímesis* de Auerbach, partimos de un concepto no formalista de estilo, entendiendo por tal "el modo peculiar como el escritor organiza e interpreta la realidad", lo que acaba por reflejarse en la forma. No hablamos entonces de usos del lenguaje que caracterizarían una obra o la obra de un autor, de un estilo personal de "hacer", cuanto de "maneras de ver", como señaló en su día Wolfgang Kayser (1972: 370) en relación a la obra del alemán Wölfflin.

Tradicionalmente, en el mundo del arte se distinguen dos grandes paradigmas, que también se han utilizado en el campo de la literatura dramática: el ilusionista, o mimético, y el no ilusionista, y por tanto no mimético. Una buena parte de las creaciones humanas en el mundo del arte podrían ser analizadas en función de su relación con la realidad que reflejan, en unos casos porque quieren imitarla y reproducirla con diferentes grados de precisión, y en otros casos porque quieren recrearla. Pero hay un tercer paradigma que quiere mostrar el carácter de ficción de la creación literaria, aumentando así la distancia que debiera mediar entre el mundo recreado, el mundo real, y la visión que de ambos pueda tener el lector. Bertolt Brecht fue uno de los autores que con más énfasis reclamó la necesidad de una creación artística de ese signo, que se suele denominar anti-ilusionista (García Barrientos, 2001). En el primer caso, queremos reproducir la realidad de una forma objetiva, en el segundo queremos asomarnos a su interior con nuestra mirada subjetiva, y en el tercero queremos mantener frente a ambas realidades una actitud crítica, distante, dialéctica.[2]

[2] Existe otro modo, nacido al albur de la condición posmoderna del que no nos ocuparemos pero que asienta sus reales sobre el concepto de simulacro.

Considerando lo dicho por Kuhn (1975: 176) en relación con la evolución de la ciencia y con la naturaleza de las revoluciones científicas, "los cambios de paradigma hacen que los científicos vean el mundo de investigación, que les es propio, de manera diferente", pues "después de una revolución, los científicos

responden a un mundo diferente". Pero de igual modo responden los literatos, como dejó escrito Aristófanes en su defensa del estilo épico de Esquilo frente al realismo de Eurípides. El mundo inaprensible que ya asoma en *Los espectros* de Ibsen poco tiene que ver con el mundo mensurable de *Casa de muñecas*.

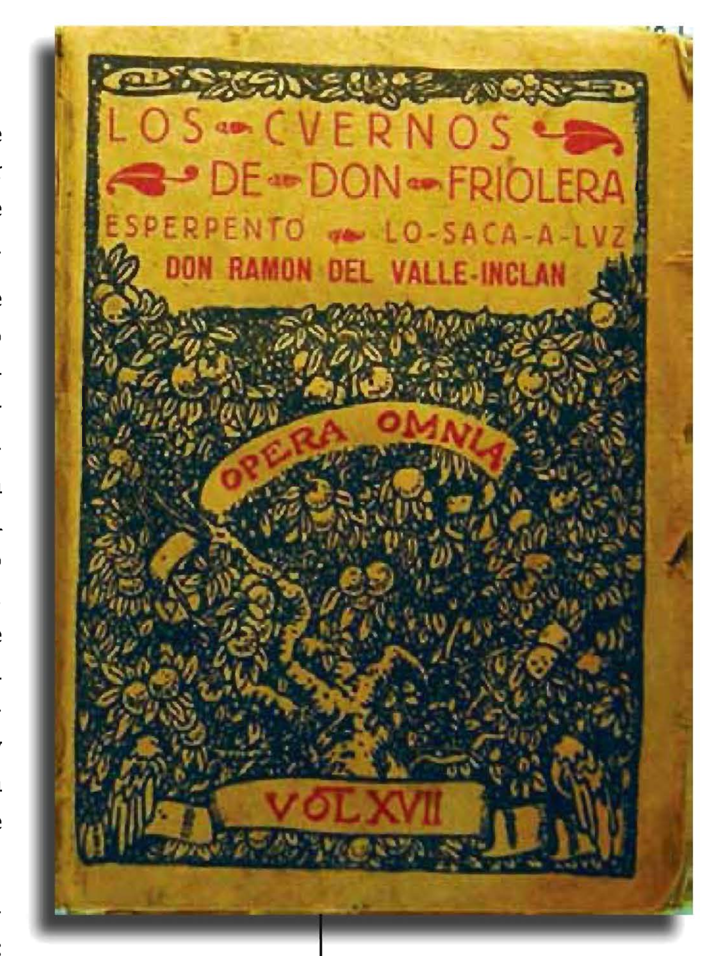
Como decíamos, poco se ha escrito en la literatura especializada en torno a los estilos dramáticos, al menos en una perspectiva global y sistemática, con la excepción de estudios parciales (Esslin, 2001) o de algunos globales (Styan, 1983), y mucho se ha escrito en el campo del arte, particularmente en el caso del período que nos ocupa. Entre los autores que han afrontado el asunto podemos citar a David Rush (2005: 183) que en pocas palabras explicita la diferencia entre género y estilo. En el estilo nos estamos preguntando en torno a la realidad, a su misma existencia y esencia, y, por eso, como luego veremos, las herramientas de nuestra indagación pueden ser las del científico o las del escolástico; en el género nos posicionamos y opinamos en torno a la realidad, manifestamos nuestra visión, le ponemos adjetivos. Por eso el esperpento es un género que Valle desarrolla en un estilo que en el mundo del arte se define como expresionista. Para Rush, en cada estilo cabría considerar diversos elementos, que van desde el punto de vista del dramaturgo empírico, que tiene que ver con la focalización de la mirada, y que puede variar entre objetiva y subjetiva, hasta la substancia y la textura de los personajes, y, decimos nosotros, con su condición de sujetos, de objetos o de actantes (Abirached, 1993; Fuchs, 1996).

A partir de esos elementos, Rush, en línea con Styan, propone un estudio de los que considera los estilos más importantes del siglo XX, destacando el realismo, el simbolismo, el expresionismo, el absurdo, el drama épico y el posmodernismo. Su propuesta merece ser estudiada a fondo pues tiene la rara virtud de situar con precisión su objeto, que es el texto dramático, en tanto el espectáculo teatral es otro objeto de estudio, pero tiene además la osadía de utilizar la acepción más adecuada para la creación dramática nacida de la condición posmoderna, pues la utilizada por Hans-Thies Lehmann, lo "postdramático" no deja de ser un oxímoron; siempre que hay vida hay drama.

Pero antes de continuar tal vez sería bueno preguntarse para qué sirve este viaje, y evitar el riesgo de armar una maquinaria inútil. En mi mente resuenan las palabras de mis profesores de literatura que advertían de la imposibilidad de escenificar los textos de Valle, pero también algunas lecturas de académicos ilustres que insisten en lo mismo, aunque de igual modo pesan algunos espectáculos frustrantes que en modo alguno partían de una necesaria hermenéutica textual, que se ocupase además de ir más allá de tópicos y lugares comunes. Por eso mismo muchos espectáculos nacidos al amparo de algún "esperpento" de Valle acaban por ser horrendos esperpentos. A Valle, desde el mundo de la

escena, se le ha leído mal, tal vez porque no se haya querido, ni se haya sabido, sacar partido de la ciencia de la filología (saber de las palabras) o de las teorías de la literatura.

Nuestra propuesta nace de la necesidad de proponer una lectura del texto dramático que permita al menos considerar la propuesta de escenificación que todo texto, por ser dramático, lleva implícita, con lo que podríamos establecer un puente necesario entre la dramaticidad del texto y la teatralidad del espectáculo que el texto quiere ser. Y todo ello considerando que el director de escena, como creador último del espectáculo, tiene la libertad de operar con esa dramaticidad en función de su proyecto artístico, pero también tiene la obligación de conocerla. Y hay casos, bastantes infelizmente, en que ni esa comprensión se produce ni esa obligación se cumple.



Ramón del Valle-Inclán, *Los cuernos de Don Friolera,* 1925.

Y en esa lectura, que en algún momento hemos denominado "liminar" (Vieites, 2005: 73), los estilos tienen especial relevancia, por cuanto constituyen una de las claves fundamentales para configurar el mundo dramático en la escena, y muy necesaria para armar la metáfora que todo espectáculo construye. Decir que *Cara de plata* es una "comedia bárbara" podría llevarnos por los caminos del drama rural para acabar embozados con el disfraz del naturalismo y de sus derivaciones más costumbristas, cuando el texto, en su dimensión textual, en ningún momento se presenta o muestra como tal. El diálogo inicial de la tropa de chalanes más se podría interpretar como parlamento de coro clásico que como plática propia de labradores sometidos por la dominación secular. En función del estilo, o estilos, en que decidamos situar la obra, así tendremos el espectáculo.

Decir que *Los cuernos de don Friolera* es un esperpento, con frecuencia ha llevado a que el espectáculo resultante acabe por eliminar toda la complejidad que el texto nos propone en relación con la conducta de los personajes, lo que implica no entender la esencia misma del propio esperpento. Así, ocurre que, en la mayoría de los espectáculos que han sido, el Teniente Pascual Astete aparece como un muñeco de feria, olvidando los diferentes roles que asoman en sus primeros

parlamentos y que nos hablan de un profundo desgarro interior. Las teorías de la personalidad nos muestran que en una misma persona conviven muy diferentes pautas de conducta que se manifiestan en los roles que esa persona desempeña a lo largo del día, en un instante, o en el transcurso de una vida. En el texto reseñado podemos ver como en función del rol que Friolera asuma (padre, marido, militar, vecino...), aparece un determinado modo de ver el conflicto que se le presenta y ante el que debe posicionarse: el hecho de que su mujer pueda ser "piedra de escándalo". Las dudas, las preguntas, las posiciones diferentes que adopta, y los diferentes interlocutores a los que se dirige (entre ellos, él mismo), nos hablan de las dificultades de la persona para posicionarse ante el conflicto, incluso para asumir el hecho de que el conflicto exista: "¿Y si cerrase los ojos para ese contrabando?" La huera deshumanización del personaje, su banal conversión escénica en un simple pelele, en un títere sin apenas consciencia, convierte la hondura implícita en el texto en burda caricatura, que ya estaba presente en el tabanque del Compadre Fidel. La conversión del personaje en caricatura hace que, por otra parte, pierdan consistencia las durísimas críticas que el Teniente Friolera dirige al ejército español, difuminadas con frecuencia en una gesticulación burda y en una voz payasa. El esperpento no es sainete, aunque lo parezca.

El texto ha de ser analizado en su dimensión más lingüística, en su sintaxis, pues, como es fácil de ver, tiene una forma y no otra, y en buena medida ya en su forma nos da cuenta de un "sí pero no", de un "no pero sí", de un "tal vez pero no sé", que marcan una indecisión profunda que divide al personaje entre su rol personal y su rol social, su rol de género o su rol profesional, su posición y su status, e incluso amenaza una desviación conductual (Giner, 2004). Pocas veces se afirma en escena esa lectura compleja de la complejidad implícita en el texto, y en la mayoría de los casos la irrupción de un Friolera estúpido acaba por destruir cualquier posibilidad de generar un espectáculo coherente.

Una de las características esenciales de la obra de Valle es la importancia de la palabra, una palabra que en su pluma adquiere aquella capacidad que Viktor Sklovskij quería para la poesía, en tanto arte con el que redescubrir el mundo (Erlich, 1974). Pero si toda literatura es a la postre arte de la palabra, en el caso de Valle-Inclán la forma en que la palabra se escribe y se presenta tiene una importancia radical, que habrá de tener consecuencias escénicas, porque Valle, en definitiva, como algunas veces él mismo afirmó, escribía en modo escénico, pero escribía con palabras. Y no todas las palabras se combinan y se dicen de igual forma, y cuando eso ocurre en escena la forma de decir la palabra acaba por contaminar la forma de armar la escena, y viceversa.

Decir que *Los cuernos de don Friolera* es una obra en clave expresionista, permi-

te incorporar miradores que nos ayudan a considerar nuestro objeto con otras perspectivas, pues el expresionismo es mucho más que simple deformación, supone una crítica frontal a un determinado orden social, cultural, político o artístico, como señala De Micheli (2002: 106). Permitiría también considerar que tal vez Pacual Astete comparta algún rasgo con Franz Woyzeck, el soldado que Georg Büchner convierte en personaje central de su obra más trascendental.[3] Como decía Guillermo de Torre en la edición aumentada de su obra magna (1971: 205), el expresionismo quiere captar la "verdad del alma", y sin embargo, en la inmensa mayoría de los espectáculos que toman la obra señalada como pretexto el Teniente carece de alma.

La cuestión, sea en el plano literario, sea en el plano teatral, no es, a nuestro modo de ver, baladí. Y no lo es por cuanto la reflexión sobre los estilos en la obra dramática de Valle, impulsada por ese "insularismo" antes aludido, ha llevado a numerosos autores a hablar de un tránsito entre el modernismo y el esperpento (Truxa, 1991), o, en el mejor de los casos, entre el simbolismo y el expresionismo (Salaün, 2004), propuesta que serviría para señalar el inicio y el final del viaje, pero que, en nuestra opinión, olvida alguna estación importante, como queremos mostrar.

Más allá de las versiones que ofrecerá de algunos textos y que dan lugar a nuevas ediciones e incluso a nuevos títulos que contienen obras ya publicadas y que de nuevo se revisan, Valle presenta su obra dramática entre 1899 y 1927, en dos fases entre las que publica textos tan substantivos en su trayectoria intelectual como *La lámpara maravillosa* (1916) o *La pipa de Kif* (1919), y que van a suponer un punto de inflexión en toda su carrera.

Primera fase

***Cenizas* (1899)**
***Tragedia de ensueño*, *Comedia de ensueño*,**
en *Jardín umbrío* (1903)
***Águila de blasón* (1907)**
***El marqués de Bradomín* (1907)**
***Romance de lobos* (1908)**
***El yermo de las almas* (1908)**
***Cuento de abril* (1910)**
***La cabeza del dragón* (1910)**
***Voces de gesta* (1911)**

[3] Esta relación ya fue explorada por Jesús Blanco García en un interesante trabajo publicado en el número 24 de *Cuadrante*. Sin embargo, más que leer Woyzeck en clave de esperpento, bien haríamos en leer el esperpento en clave expresionista, pues la obra de Büchner viene a ser reconocida como antecedente de ese movimiento. Si bien la ópera de Alan Berg comparte época con Valle, aquél parte del texto homónimo de Büchner, muy anterior, como se señala. Son los riesgos de un "insularismo" que considera a Valle como un endemismo hispánico, ajeno a su época y a las corrientes que, agitadas, la recorren e inundan.

La marquesa Rosalinda (1912)
El embrujado (1913)



Segunda fase

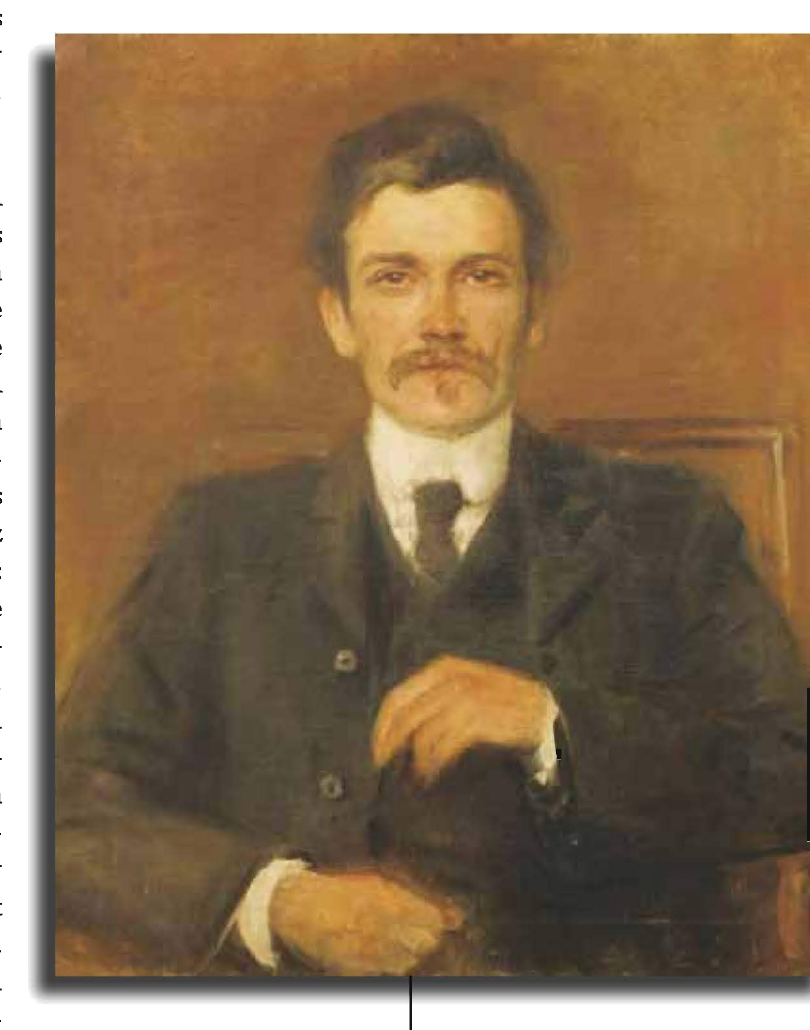
Divinas palabras (1919)
Luces de bohemia (1920)
Farsa de la enamorada del rey (1920)
Farsa y licencia de la Reina Castiza (1920)
Los cuernos de don Friolera (1921)
¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas? (1922)
Cara de plata (1923)
La rosa de papel (1924)
La cabeza del Bautista (1924)
El terno del difunto (1926)
Ligazón (1926)
La hija del capitán (1927)
Sacrilegio (1927)

Existen dificultades evidentes para situar toda esa obra bajo los epígrafes únicos de simbolismo y expresionismo, por mucho que consideremos que estamos ante un autor que siempre hizo gala de un cierto eclecticismo, lo que implica la convivencia de estilos diferentes e incluso en algunos casos la formulación intuitiva de algunos por venir. La obra de Valle destaca por la libertad con que se concibe y ejecuta, ajena a cualquier canon o principio que no sea la huida de lo que él denominaba "las viejas filosofías" del siglo XIX. En un trabajo de 1903, "Breve noticia acerca de mi estética cuando escribí este libro" (Valle-Inclán, 2010: 203), podemos leer, en relación con los "antiguos jóvenes":

> Cuando algunos espíritus juveniles buscan nuevas orientaciones, revuélvense invocando rancios y estériles preceptos. Incapaces de comprender que la vida y el arte son una eterna renovación, tienen por herejía todo aquello que no hayan consagrado tres siglos de rutina. Predican el respeto para ser respetados, pero la juventud desoye sus clamores, y hace bien. La juventud debe ser arrogante, violenta, apasionada, iconoclasta.

Esto se vincula con una constante búsqueda formal, para encontrar en todo momento el modo y el estilo, el tratamiento adecuado a su materia narrativa o dramática, y en ello Valle-Inclán se vincula con las modas literarias y artísticas que tienen lugar en Europa y ante las que se posiciona. Esa búsqueda formal

dificulta nuestro empeño, pero no por ello el empeño desaparece, pues, en efecto, ¿cómo considerar, en cuanto a estilo, las comedias bárbaras, y otros textos próximos como *El embrujado* o *Ligazón*? ¿Simbolistas? ¿Expresionistas? ¿No están, en su esencia, más próximas a aquellos textos de John Millington Synge que la crítica define como folk-dramas y que se vinculan con formas alternativas de realismo? ¿Podemos utilizar el término realismo al hablar de la obra de Valle, y, si es posible, con qué adjetivos?



***John Millington Synge,* retrato por John B. Yeats.**

Esto nos llevaría a la cuestión del "realismo" y de los "realismos", pues en efecto hay varios, en tanto toda creación humana parte siempre de lo real y todo remite a lo real. Valle en ningún momento se alinea con el realismo de su época pero en su obra sí que podríamos llegar a considerar formas de realismo, unas veces épico y otras veces crítico, y tal vez debamos, siguiendo a Brecht (1973: 234), considerar el "realismo" de una forma más generosa, productiva e inteligente. En cierta medida, en Valle siempre late una pulsión realista, pues intenta en todo momento mostrar la realidad "en toda su diversidad, en todos sus matices, en movimiento, en su carácter contradictorio", como dirá Bertolt Brecht en 1940 (Brecht, 1973: 276). No quiere ofrecer una reproducción exacta de la realidad, ni siquiera fotográfica, pretende más bien recrear ámbitos y aspectos de lo real con una mirada que unas veces se torna mítica, otras irónica, otras satírica y en ocasiones grotesca y desgarrada. La queja del profesor Villanueva (2010: ix) en torno al "encasillamiento crítico" de Valle es especialmente pertinente, como lo es su deseo por ubicarle en el contexto que le pertenece, el de los "artistas máximos que mejor sintonizaron…, con las transformaciones filosóficas, científicas, políticas y sociales de su época".

Valle-Inclán se sitúa en las antípodas del naturalismo, movimiento dominante en aquel momento, y participa, a su manera, del movimiento de exploración y renovación que se desarrolla en España, América o Europa. En la *Farsa italiana de la enamorada del Rey*, encontramos, en boca de Maese Lotario (Valle-Inclán, 2002: 725) una referencia precisa a dos formas posibles de enfrentar la realidad:

> En arte hay dos caminos: Uno es arquitectura
> y alusión, logaritmos de la literatura:
> El otro realidades como el mundo las muestra,
> dicen que así Velázquez pintó su obra maestra.

Está claro que Valle opta por los "logaritmos" de la literatura, por la arquitectura, lo que implica el desarrollo de varias formas de componer la "dramaticidad", a veces combinadas en un mismo texto. Y en esa búsqueda de nuevas formas de "dramaticidad" no es ajeno a todo lo que ocurre en Europa, como mostraba la profesora Londré (1967) en un interesante artículo que nos permite recodar figuras transcendentales y precursoras en tantas cosas como las de Alfred Jarry, o Antonin Artaud, visitante este último, como Valle, de un México donde el peyote ofrecía un irresistible atractivo.

2. La obra dramática de Valle-Inclán en sus estilos. Una propuesta

Si bien es cierto que en Valle-Inclán, como acertadamente señalan Huerta Calvo y Peral Vega (2003: 2323), los períodos estéticos "nunca fueron concebidos como compartimientos estancos", no es menos plausible decir que los estilos están presentes en la obra de nuestro autor, por mucho que en todo momento violente sus límites, y unos son consecuencia de los otros. En primer lugar, un simbolismo que en España se quiso denominar y fue modernismo, en la que encajan sin mayor problema obras que van de *Cenizas* a *Cuento de abril;* en segundo lugar todo un conjunto de dramas rurales sin hálito costumbrista y con una marcada pulsión mítica (Díaz-Plaja, 1972), que cabría considerar como auténticos folk-dramas (Tillis, 1999) y que contienen una dimensión claramente épica, como ocurre con *Voces de gesta* o *Águila de blasón*, y para las que tendríamos que hablar,

en consecuencia, de un "realismo épico", en ocasiones "mágico", muy alejado del naturalismo pero también del costumbrismo, muy próximo a Esquilo, y por lo tanto a Brecht. Finalmente, asoma la obra expresionista y postexpresionista, en la que encontramos textos como *Luces de bohemia* que en nuestra opinión entroncan con aquello que autores diversos definirán como nueva objetividad,[4] con lo que estamos señalando una relación no una pertenencia.

Insistimos en que las denominaciones siempre tiene un carácter relativo, pues el marcado carácter simbolista de *Cenizas*, que se advierte en el propio título, no invalida el hecho de que en la obra exista una ambientación realista. A veces no resulta fácil adscribir los textos a una u otra tendencia, en tanto los estilos parecen superponerse al amparo de los mundos recreados, como ocurre en la pieza titulada *El marqués de Bradomín, Coloquios románticos*, en la que el mundo señorial y melancólico del palacio que habita la dama Doña María de la Concepción Montenegro, contrasta con la hueste de mendigos que se hacina a sus puertas, integrada de "patriarcas haraposos, mujeres escuálidas, mozos lisiados", un "racimo de gusanos" que habremos de encontrar en otros textos (Valle-Inclán, 2002: 105). Esa hueste de menesterosos que habitan comedias románticas y bárbaras, o novelas épicas como *Flor de Santidad*, también asoma a las callejuelas de un Madrid crepuscular en *Luces de Bohemia*, instalados en una épica del viaje en pos de la subsistencia, que tanto nos hace recordar algunos cuadros de Pieter Brueghel el Viejo, como aquél titulado *Parábola de los ciegos*.

[4] Se trata de un movimiento que emerge en los años veinte del pasado siglo, muy vinculado con la expresión plástica, que ha tenido igualmente su orientación literaria si bien no ha sido ésta tan estudiada. En el campo de la literatura dramática queda todavía por hacer un estudio inaugural.



***Parábola de los ciegos*, Pieter Brueghel, 1568.**

Antes de proceder, es de justicia decir que la obra dramática de Valle ha sido objeto de estudios memorables, y una buena parte de los mismos se ocupan de los géneros dramáticos presentes en su obra (Cabañas, 1995), y de alguno de ellos en particular (Cardona y Zahareas, 2012). Son muchos los autores que se han ocupado de las estéticas de Valle-Inclán, y cabe citar los trabajos pioneros de Antonio Risco o Guillermo Díaz-Plaja, alumbrados en tiempos en los que el desprecio por su figura todavía campaba en los círculos oficiales de la España franquista, no así en los círculos de estudios hispánicos del exterior, a los que tanto debemos. Más recientemente Javier Huerta Calvo y Emilio Peral Vega (2003) ofrecían un compendio de muchas investigaciones anteriores, en el que fijaban su propia posición, en tanto el profesor Robert Lima (2003) nos mostraba su propia visión de la cuestión, acompañada por una importante revisión bibliográfica. No queremos olvidar el trabajo muy interesante de Juan Antonio Hormigón (2011: 136) en el que se analiza la mirada de Valle como la de un pintor para quien la realidad no sólo es interpretada sino "reconstruida", y que considera el espejo cóncavo como un alambique para una operación de "trastocamiento desvelador de la realidad".

Como se dijo, los autores y autoras que se ocupan de las estéticas en Valle-Inclán dibujan una línea que lleva del modernismo a las vanguardias, o dicho de otro modo, del modernismo al esperpento. En nuestra opinión, y afirmando la existencia de esa línea, se podría decir que en efecto la obra dramática de Valle-Inclán se sitúa entre el simbolismo y el expresionismo, y, con él, llega hasta la nueva objetividad (Salvat, 1981), si bien en su obra ya encontramos elementos que nos permiten afirmar rasgos propios del surrealismo o del absurdo. Soy de la opinión de que en el tono ligeramente hiperbólico que podemos encontrar en algunos diálogos de Valle, especialmente en *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?*, ya podemos entrever ese tono disparatado e hilarante que encontramos en algunas tendencias del absurdo, y que también hallamos en *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura, texto poco valorado, infelizmente (Valle-Inclán, 2002: 933):

> DON LATINO.- ¿Y dónde está el espejo?
> MAX.- En el fondo del vaso.
> DON LATINO.- ¡Eres genial! ¡Me quito el cráneo!

Considerando su obra dramática completa, la que va desde sus primeras composiciones consideradas modernistas al último esperpento, podríamos decir que toda ella cabría analizarla a la luz del cuadro que ahora proponemos como hipótesis de trabajo:

	SIMBOLISMO MODERNISMO Drama íntimo Visión decadente	REALISMO ÉPICO Folk-drama Visión mítica	EXPRESIONISMO Farsas Visión irónica	NUEVA OBJETIVIDAD Esperpentos Visión desgarrada
ESPACIO	Interior / privado	Exterior / público	Exterior / público	
TIEMPO	Actual	Pasado	Alegórico	Presente histórico
PERSONAJES	Redondos Psicología Pareja Trío	Heroicos Actantes Grupo	Ser fragmentado Tipos /marionetas / figuras "Gestus"	
TEMAS	Amor, muerte saudade[5]	Amor, muerte, poder	La miserable condición humana	La vida miserable de España
TRAMA	Continuidad	De la continuidad a la fragmentación		
LENGUAJE	Culto	Arcaico	Poético, popular	Cotidiano, popular
VISIÓN	Poética Lírica	Épica Mítica	Irónica Satírica	Crítica Grotesca
FOCO	Subjetivo	Objetivo	Mixto	Mixto
INTENCIÓN	Crítica			
PARADIGMA	Ilusionista	No ilusionista y en ocasiones anti-ilusionista		
EFECTO	Identificación	Distancia	(Re)conocimiento[6]	

Somos conscientes que la complejidad de la obra de Valle no puede recogerse en una tabla, que tiene la única virtud de servir como marco a una reflexión que la desborda. En cada texto de Valle se pueden encontrar sobrepuestos los estilos aludidos, como esos personajes que van y vienen entre unas y otras. Y un buen ejemplo es *Luces de bohemia*, una obra río que integra la mirada decadente y simbólica, la mítica, la irónica y la desgarrada, pero que además prefigura otras tendencias por llegar, como la nueva objetividad. Pero intuimos que una construcción de los personajes de textos como *Divinas palabras* o *Las galas del difunto* a partir de los presupuestos de un realismo épico o de la teoría del "gestus" de Brecht, darían como resultado espectáculos apenas entrevistos a día de hoy, seguramente los que están implícitos en los propios textos, como también creemos que el libro de Greimas, *Semántica estructural*, contiene interesantes propuestas para el análisis de los motivos y las conductas, pues sobre ellos se construye y reconstruye la significación.

[5] El tema de la "saudade" aparece en varios textos dramáticos de Valle, en especial en el titulado *El Marqués de Bradomín*, en donde adquiere verdadera importancia el valor de un amor ausente, no consumado, siempre posible, y, por tanto, eterno.

[6] Como hará Brecht, Valle busca la comprensión por parte del lector, el conocimiento o el reconocimiento de las causas de la situación miserable que padece su país. Recordemos lo que dice Hormigón (2011: 136) en torno a la idea de desvelar la realidad, quitarle el velo y revelarla.

3. La obra modernista, simbolista

Existe un Valle-Inclán modernista, y el modernismo hemos de entenderlo, en esta circunstancia, no tanto en su acepción anglosajona cuanto en su dimensión más hispánica. Ricardo Gullón (vid. Schulman, 1991: 65), en su trabajo "Juan Ramón Jiménez y el modernismo" reproduce unas palabras del notable poeta andaluz, publicadas en 1935 en el diario madrileño *La Voz*, en donde podemos leer:

> Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.

El propio Valle (2010: 205-206), en un trabajo antes citado de 1903 considera la significación del vocablo "modernismo" en los siguientes términos:

> La condición característica de todo el arte moderno, y muy particularmente de la literatura, es una tendencia a refinar las sensaciones y acrecentarlas en el número y en la intensidad. Hay poetas que sueñan con dar a sus estrofas el ritmo de la danza, la melodía de la música y la majestad de la estatua.

Para no pocos autores el modernismo vendría a ser la versión española del simbolismo, y, de igual modo, se vincularía con el decadentismo, el prerrafaelismo, el esteticismo, el "arte por el arte", el parnasianismo, y con autores como Oscar Wilde, Baudelaire, D'annunzio, Auguste Villiers de L'Isle-Adam, pero también James Joyce, Constantino Cavafis o Francisco Ferrer Guardia, aunque tantas corrientes y nombres invitan a un análisis más sosegado, y necesario pues reforzaría más si cabe el valor universal de Valle.

Si consideramos la forma en que el dramaturgo implícito en *El marqués de Bradomín* caracteriza al personaje denominado **La dama**, que se presenta *"cogiendo rosas"*, y como una *"figura pálida y blanca, con aquel encanto de melancolía que los amores muertos ponen a los ojos y en la sonrisa de algunas mujeres"*, tal vez nos dé por pensar en algunos cuadros de Dante Gabriel Rossetti o John William Waterhouse, vinculados con el movimiento prerrafaelita inglés. Nos parece importante señalar todo esto para evitar considerar a Valle creación gallega o hispana, y en ambos casos una especie de endemismo galaico o ibérico y ajeno al flujo y reflujo de las ideas en un inicio de siglo vertiginoso. Reparemos también en palabras suyas como "quietismo", "estilización", "arcaico"..., que en otros contextos y traídos de otras fuentes, pero con idéntica intención, estaban utilizando otros creadores, algunos escénicos como Meyerhold, o, en otra dirección,

los hermanos William y Frank Fay, que desarrollan una especie de "realismo épico" al frente del Abbey Theatre en sus primeros años.

Digamos entonces que la huella del simbolismo y del movimiento modernista hispánico, que tanta impronta poética llegará a tener con la irrupción de Rubén Darío, es evidente en el Valle dramaturgo, como muestran obras tal que *El marqués de Bradomín* o *Cuento de abril*, entre otras, sobre todo en los usos del lenguaje, en las atmósferas, temas, personajes o situaciones, y, sobre todo, en la visión del mundo, llena de símbolos y contrastes. Se trata de textos que siguen el canon modernista de la forma precisa, de la palabra exacta, y los paralelismos entre Darío y Valle son evidentes. Véase un fragmento de la "Marcha Triunfal" del nicaragüense, y un fragmento del *Cuento de abril* (Valle-Inclán, 2002: 199)

¡Ya viene el cortejo!
¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines,
la espada se anuncia con vivo reflejo;
ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines.

Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes,
los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus largas trompetas
la gloria solemne de los estandartes,
llevados por manos robustas de heroicos atletas.
Se escucha el ruido que forman las armas de los caballeros,
los frenos que mascan los fuertes caballos de guerra,
los cascos que hieren la tierra
y los timbaleros,
que el paso acompasan con ritmos marciales.
¡Tal pasan los fieros guerreros
debajo los arcos triunfales!

EL INFANTE (...) Galopar de centauros estremece las frondas
y la estatua de Venus que las lujurias precia
y por el engañoso camino de las ondas
en su bajel condujo Paleólogo de Grecia.
Todo aquí es paganía. El mármol que el arado



***Undine*, J. W. Waterhouse, 1872.**

Descubre, cuando abre el surco de la siembra,
el rijar de las cabras y chivos en el prado,
el perfume que pone en el pecho la hembra
lozana, y la fontana -¡Sirenas y tritones
de piedra! Y la olorosa rosa que da el laurel,
y la música de las livianas canciones,
y la abeja de oro, y el panal de su miel.
Todo aquí es paganía, y hasta el sol es pagano,
y la tierra materna que da la mies y el grano.

Incluso en obras como *Voces de gesta*, que participando del ideario modernista incorpora otros valores más próximos a un realismo de corte telúrico y heroico, encontramos esa deriva o esa huella del modernismo poético (Valle-Inclán, 2002: 237):

CAPITÁN.- Ya no empreñan hijos las viejas mujeres de los capitanes
gloriosos, aquellos de barbas floridas como antiguos Martes,
que los yataganes,
de roja leyenda,
cruzan a la entrada de la rota tienda,
sobre las adargas de cuero de buey,
con los estandartes
del Rey.
GINEBRA.- ¿Y no cuidas, soldado invasor,
que la hembra aprisada
en vuestra algarada
no porta en la mano la antorcha sagrada
que enciende el amor?
¿Y no cuidas, soberbio, que el hijo de tanto furor
beberá en el pecho
de la hembra forzada,
odio al forzador?
¡Que habrá de dormirle la madre en el lecho,
con el romanciño de vuestro mal fecho,
rimado en el monte por algún pastor!

Y aquí ya asoma esa visión crítica, que también es propia al simbolismo, y no tanto al modernismo decadentista, tal vez más presente esta última en *El marqués de Bradomín*, pero menos en *Cenizas* o en *El yermo de las almas*, donde se trasluce la pulsión anticlerical del autor.

Es ésta una fase en la que, en nuestra opinión, tiene especial interés esa idea tantas veces expresada por el autor del "quietismo", lo que nos lleva a la estilización, a la transición entre el románico y el gótico, al arte bizantino. En un artículo publicado en 1908 (Valle-Inclán, 2002: 1498) y dedicado a Julio Romero de Torres, comentando el cuadro *El Amor Sagrado y El Amor Profano*, podemos leer:

> Las dos figuras, estilizadas con supremo conocimiento, tienen un encanto arcaico y moderno, que es la condición esencial de toda obra que aspire a ser bella, para triunfar del tiempo. Porque eso que solemos decir arcaico, no es otra cosa que la condición de eternidad…

A diferencia del modernismo más huidizo de lo real y más amante de mundos lejanos, Valle jamás renuncia a esa dimensión crítica que vemos asomar en las palabras de Ginebra, y en un trabajo de 1892, publicado en *El Universal*, México, en el que compara las tendencias poéticas de Europa y América, hablando de la "literatura bizantina", a la que concede sinónimos como "simbolista, pre-rafaelista o neo-católica", podemos leer (Valle-Inclán, 2002: 1427):

> Aquí los poetas, como los trovadores provenzales del siglo XI tienen en su lira las tres cuerdas santas «patria, fides, amor»; allá, más egoístas, sólo cantan los dolores y las tristezas propias, bien que sus tristezas y sus dolores, son los nuestros, los de todos.

Fantástico nos parece el dibujo de los personajes, en cuyo trazo ya adivinamos esa pulsión crítica ante las tristezas y dolores de todos. Se trata de personajes que ora tienen dimensión real de personas ora adquieren una cierta tonalidad evanescente con nombres que invitan a transitar a otros mundos, y así se puede ver en *Cuento de abril*, en la que no renuncia a la pulsión crítica, a la visión negativa de la atroz España. En Valle-Inclán tiene mucha importancia el nombre de cada personaje y en los nombres de los que habitan estos mundos apenas si encontramos una pulsión irónica o crítica, pues esa pulsión crítica aparece más en la conducta, en el comportamiento, como es el caso del Padre Rojas, sombra que domina la escena en *El yermo de las almas* (Valle-Inclán, 2002: 82):

The Day-Dream (_Ensoñación_), Dante G. Rosetti, 1880.

> Aparece en la puerta la figura del jesuita, que se inclina con una cortesía llena de beatitud. Llegó silencioso, helado, prudente.

Los espacios también tienen ese aura propia de una realidad oculta, misteriosa, intangible, que está más allá de lo cotidiano, como podemos ver en el primer episodio de *El yermo de las almas* (Valle-Inclán, 2002: 57):

> En una estancia llena de silencio con un vasto aroma de alcanfor. Los cortinajes blancos de la alcoba cierran todo el fondo, y en los cristales de la ventana ríe el sol, un hermoso sol matinal y otoñal. Sentado, con la abatida cabeza entre las manos y en la actitud de un hombre sin consuelo, está PEDRO PONDAL.

Como se dijo, la obra de Valle se construye a partir de fuertes contrastes, de dualidades y oposiciones que dan cuenta de las circunstancias de la condición humana pero también de la naturaleza de la realidad que en cada momento se recrea. Pero esa dualidad no se traslada a una hipotética división entre los unos y los otros, sino que más bien propende a mostrar cómo la realidad es un campo en el que combaten las más diferentes fuerzas, dando a la lucha por la supervivencia una complejidad soberbia, con lo que la matriz relacional de cada uno de sus textos adquiere una riqueza inusitada, pues que al final se trata de una lucha de todos contra todos en la que no se admite tregua.

En mi opinión, los contrastes tienen especial relevancia en el ámbito de la configuración de los mundos dramáticos, pero también en el ámbito de la conducta de los personajes, siempre sometidos a la alternancia entre dos posiciones fuertemente contrapuestas, lo que acaba por mostrar cuestiones importantes en su caracterización y su construcción escénica. Así, si consideramos el conflicto íntimo que vive Octavia en *Cenizas* observamos como no sólo se coloca a sí misma (y la colocan) en una posición "insostenible" (Laing, 1974), sino que en esa misma posición coloca ella a Pedro, con el que teje aquello que los analistas de Palo Alto, siguiendo propuestas de Gregory Bateson, definieron como "double bind" (Wittezaele y García, 1994). En *Cenizas*, Octavia es un personaje que se mueve constantemente entre someterse a la razón social o someterse a la razón emocional, pero aquí en la razón emocional también hay dos amores contrapuestos, el de su hija y el de Pedro, una situación de amores imposibles similar a la que se presenta en *El marqués de Bradomín*. En el primero de los textos encontramos escenas como la que sigue (Valle-Inclán, 2002: 15-16):

> PEDRO.- Contesta. ¿Tú quieres que yo me vaya?
> OCTAVIA.- Sí... Yo no... Lo quiere Dios...
> PEDRO.- ¿Y que no vuelva a verte?
> OCTAVIA.- Sí... ¡Lo quiere Dios!
> PEDRO.- *(Retrocediendo.)* ¡Me iré! ¡Me iré!
> PADRE ROJAS.- *(A SABEL.)* Llévesela usted.
> PEDRO.- *(Con pasión.)* Y no me verás más. ¡Adiós, Octavia! ¡Mi querida Octavia! ¡Adiós, infame!
> OCTAVIA.- *(Viniendo como loca al centro de la escena.)* ¡Pedro!... ¡Pedro!... ¡No te vayas! ¡No te vayas! ¡Aunque me condene!

Ambos personajes viven posiciones insostenibles y ese conflicto interno se puede presentar de modos diversos, entre ellos el melodramático, lo que puede acabar por destruir el conjunto. El mismo contraste entre el deber (razón externa) y el deseo (razón interna) se produce entre el Padre Rojas y el Doctor, y todo ello en un mundo que en el acto primero (Valle-Inclán, 2002: 5) se define como *"estancia plácida y perfumada. Un nido de seda y encaje"*, con lo que el contraste es más poderoso. La caracterización del Padre Rojas sigue la misma dirección. La conducta corporal del personaje debe obedecer, en escena, a esa lógica interna.

Muchos de sus personajes están en ese tipo de posición insostenible, como la que vive Sabelita, que en la escena primera de la jornada tercera de *Cara de plata* pasa a convertirse en nuevo juguete sexual del temible y brutal cacique tribal (Valle-Inclán, 2002: 321)

> EL CABALLERO.- ¿No te vas?
> SABELITA.- No puedo.

En ese "no puedo" podemos leer todos los condicionamientos que impiden una acción de Sabelita que vaya más allá de la sumisión y de la dependencia, y se muestra en toda su monstruosidad la naturaleza atroz del Caballero, que la torna simple objeto que adorna sus dominios. Su cosificación, la de la niña cautiva, llegará a plasmarse en *Águila de blasón* (Valle-Inclán, 2002: 347), en tanto su lamento nos hace saber:

> SABELITA.- ¡Siempre encerrada en esta cárcel, con vergüenza de que me vean! Si salgo, es como hoy, para ir a la iglesia, tapada con mi mantilla... ¡Y hasta de la iglesia me arrojan!

Interesante todo esto para ver cómo, en mi opinión, Valle retrata un mundo cruel y salvaje aspirando a una cierta dosis de objetividad, y, por utilizar una expresión popular, sin dejar títere con cabeza, pues si bien el escritor pudiera anhelar blasón de granito y tal vez soñase con verse reflejado en aquel poderoso antepasado incierto, sus dramaturgos implícitos obran en una dirección diferente, al punto de que es difícil, muy difícil, verdaderamente difícil, sentir algún tipo de afecto, veneración o identificación con Juan Manuel de Montenegro, antes al contrario. Y en su figura, Valle, y puede que incluso muy a su pesar,[7] realiza una crítica feroz de las estructuras de poder de la Galicia caciquil y retrasada del XIX y de inicios de XX, tan anclada en el Antiguo Régimen. Y aquí aparecen de nuevo contrastes, entre ese Valle que reclama marquesados, vizcondados y señoríos, y esos sus dramaturgos implícitos, esas voces que descubren la realidad sin posicionarse, de la forma más cruda y descarnada, con una distancia enorme, la necesaria para que sean los lectores quie-

[7] Valle comparte posición con Ramón Otero Pedrayo, amante igualmente de blasones y casas grandes. Ambos mantienen en algún momento, el de Trasalba durante toda su vida, una posición conservadora en lo personal y sumamente radical en lo estético.

nes tomen posición. Y todo ello en mi opinión da una idea precisa del tipo de escenificación que el texto propone, bien lejos del ruralismo, del tremendismo, del naturalismo o del melodrama.

Y no debemos olvidar el contraste entre estilos que se manifiesta con relativa frecuencia, lo que vincula su creación con ese afán de libertad que en el modernismo se representaría con esa naturaleza desatada que asoma por fachadas, vidrieras o cuadros. Un ejemplo magnífico lo tenemos en la descripción de la "decoración" de la jornada segunda de la obra *Farsa y licencia de la Reina Castiza* (Valle-Inclán, 202: 827), en la que el lujo decadente se mezcla con las peripecias de los buscavidas:

> Noche de verano. Luna en la terraza.
> Un patio fragante de rosa y jazmín,
> de su encaje calca la trémula traza
> con juegos de luna sobre el baldosín.
> El intercolumnio descubre el espacio
> de una afrancesada cámara real.
> Cristalinas lámparas quiebran el topacio
> de la luz, y en iris palpita el cristal.
>
> Platican en el estrado,
> bajo el círculo dorado
> y trémulo de la luz,
> DON LINDO y un jorobado,
> guitarrista de tablado
> en el género andaluz.

Ese contraste entre estilos también permite que en todo momento los usos del lenguaje que acompañan a cada uno de ellos operen como mecanismos de extrañamiento, como veremos a continuación, cuestionando en todo momento cualquier concesión al naturalismo o al costumbrismo, peligro evidente si consideramos aspectos superficiales de las comedias bárbaras o los esperpentos (Doménech, 1990).

4. Del realismo épico

Volvemos a la cuestión, al problema, del realismo, como estilo, que conoce diferentes corrientes y que en las mismas opera con finalidades diversas. David Ladra (1988) es autor de un pequeño artículo, a propósito de Heiner Müller en el que considera el "realismo y sus formas", pues en efecto son múltiples las maneras de mostrar lo real, desde la que apuesta por la reproducción fotográ-

fica incluso en sus aspectos más lúgubres, y deviene naturalismo, hasta la que opta por mostrar los elementos más substantivos renunciando a lo irrelevante, y acaba por jugar con contenidos manifiestos y latentes, y puede devenir en simbolismo. Ricardo Doménech (1990: 34) hablaba precisamente de esa doble lectura que exigen textos de apariencia realista que ocultan un universo simbólico que ofrece una perspectiva distinta de ese mismo universo.

En esta segunda línea de trabajo, que demanda esa doble lectura, predomina el "folk drama" (Tillis, 1999), un tipo de pieza dramática basada en tradiciones e historias locales que puede presentar muy diferentes derivaciones, en ocasiones con una marcada dimensión épica, como es el caso de la obra de Synge, *The Playboy of the Western World*, pero también puede generar textos decididamente costumbristas, siendo también obra de Synge *The Tinker's Wedding*.

Como decíamos, se ha hablado, y con razón, de un ciclo mítico, incluso épico, en el que las figuras heroicas son extraídas del entorno popular, en muchas ocasiones de la Galicia rural, con excepciones como *Voces de gesta*. El profesor Ricardo Domenech (1990: 13), siguiendo tal vez la propuesta cuasi inaugural de Guillermo Díaz-Plaja, hablaba de un "teatro mítico" que tendría en Galicia su escenario, una Galicia que algunas personas han querido ver idealizada y transformada, pero que en realidad reproducía con precisión las estrategias de dominación, sumisión y la estructura feudal de la Galicia real. Una Galicia anclada en las estructuras del Antiguo Régimen y por tanto medieval, arcaica y primitiva, como sus habitantes todos. Aquí asoma esa pulsión primitivista a la que llega a hacer referencia en *La lámpara maravillosa* en la contemplación de las tierras del Salnés (Valle-Inclán, 2010). Valle, como Ramón Otero Pedrayo, muestra un mundo que desaparece, el mundo ansiado en el que las propiedades de los señores muestran escudos de linajes diferentes (Valle-Inclán, 2002: 104).

Jesús Rubio Jiménez, en la introducción a *Martes de carnaval*, recuerda que Jacques Fressard fue quien destacó la posible influencia de un sujeto llamado Mamed Casanova en *Las galas del difunto*. Sin duda, pero en aquel relato titulado "Un retrato" hay mucho más; ahí tenemos un principio básico de ese modelo de folk-drama de carácter histórico y heroico que eleva a la altura de figuras trágicas a simples campesinos, bandoleros o hidalgos. Lo vemos igualmente en dos piezas breves como la *Comedia de ensueño* y la *Tragedia de ensueño*, ambas con una fuerte dimensión simbólica, pero también épica. En aquella noticia breve sobre Mamed Casanova señalaba Valle (2002: 1474):

> El célebre bandolero tiene el gesto sombrío, dominador y galán, con que aparecen en los retratos antiguos los capitanes del Renacimiento: es hermoso como un bastardo de César Borgia. En el siglo XVI hubiera conquistado su real ejecutoria de hidalguía peleando bajo las banderas de Gonzalo de Córdoba o el Duque de Alba, de Francisco Pizarro o de Hernán Cortés.

Y así, son, en efecto, muchos de los personajes de las denominadas "comedias bárbaras", denominación que define muy bien el sentido del "folk drama". En una nota en torno a la poesía popular, publicada en 1892 en México (Valle-Inclán, 2002: 1390), comenta:

> Otro de los elementos sorprendentes de los cancioneros populares son las formas métricas peculiares, primitivas, y algunas veces bárbaras, como pudo serlo el idioma en los siglos medios, pero siempre llenas de encantadora sencillez...

Ahí asoma el gusto por lo arcaico, por lo primitivo y por lo popular, combinación que confiere al drama una dimensión mítica y épica, como podemos ver en el siguiente diálogo, con el que se inicia *Cara de plata* (Valle-Inclán, 2002: 273):

> PEDRO ABUÍN.- Ganados de Lantaño, siempre tuvieron paso por Lantañón.
> RAMIRO DE BEALO.- Hoy se lo niegan. Perdieron el pleito los alcaldes y no vale contraponerse.
> PEDRO ABUÍN.- Eso aún hemos de ventilarlo.
> RAMIRO DE BEALO.- No te metas a pleito, con hombres de almenas.
> PEDRO ABUÍN.- ¡Casta de soberbios! El fuero que tienen, pronto lo perdían si todos nos juntásemos. ¡No es más tirano el fuero del Rey!
> SEBASTIÁN DE XOCAS.- Ya hubo reyes que acabaron ahorcados.
> RAMIRO DE BEALO.- En otras tierras.
> MANUEL FONSECA.- ¡Montenegros! ¡Negros de corazón!

Más que ante un grupo de labriegos parece que estemos en presencia de un coro griego y el espectáculo entonces podría adquirir una tonalidad diferente si se opta por lo segundo en vez de considerar la "tropa de chalanes" desde una óptica costumbrista que el lenguaje que utilizan en ningún caso posee. Y en esa dirección todos los elementos del drama adquieren un profundo simbolismo, esa condición mítica, ritual, como también podemos apreciar en las primeras palabras de *Águila de blasón* (Valle-Inclán, 2002: 345):

> FRAY JERÓNIMO DE ARGENSOLA, de la regla franciscana, lanza anatemas desde el púlpito, y en la penumbra de la iglesia la voz resuena pavorosa y terrible. Es un jayán fuerte y bermejo, con grandes barbas retintas. El altar mayor brilla entre luces, y el viejo sacristán, con sotana y roquete, pasa y repasa espabilando las velas. La iglesia es barroca, con tres naves: Una iglesia de colegiata ampulosa y sin emoción, como el gesto, y el habla del siglo XVII. Tiene capillas de gremios y de linajes, retablos y sepulcros con blasones. Es tiempo de invierno, se oye la voz de las viejas y el choclear de las madreñas. FRAY JERÓNIMO, después de la novena, predica la plática. Es la novena de Nuestra Señora de la Piedad.

Los personajes también tienen denominaciones que refieren su carácter épico, aunque estemos hablando de una épica popular, pues también la "hueste de mendigos", como coro trágico tiene su propia épica. Hay en Valle una marcada tendencia a mitificar incluso a los personajes más humildes, como habitantes de un mundo mítico. Por mucho que el dramaturgo implícito haga uso en la

caracterización de los motes, tan propio en Galicia, en su diseño hay una cierta tendencia a idealizar incluso en sus desgracias o en sus defectos a las figuras secundarias. Eso se deja sentir, por ejemplo en la titulada *Tragedia de ensueño*, en la que destaca la figura de la Abuela en torno a quien teje una suerte de "épica de la desgracia", por utilizar palabras de Roberto Vidal Bolaño.[8]

Esa misma tendencia se puede ver en la consideración de los espacios, pulsión que aparece con fuerza en *La lámpara maravillosa* en la que el poeta enaltecido por la contemplación nos traslada una visión transfigurada de las tierras del Salnés, en las que todo adquiere una dimensión simbólica y épica, como formando parte de un ritual telúrico, como en la apertura de la primera jornada de *Romance de lobos*, preámbulo de la aparición de lo que en castellano se conoce como "estantigua" (Valle-Inclán, 2002: 447):

> Un camino. A lo lejos, el verde y oloroso cementerio de una aldea. Es de noche, y la luna naciente brilla entre los cipreses.

Y aquí ya aparece esa tendencia a incorporar en la trama los más variados espacios, como en un "vía crucis", como en un espacio en progreso. En ocasiones la transición entre espacios, o escenas, o jornadas, es la propia de los dramas en estaciones, tan propios del teatro medieval europeo, técnica de composición luego incorporada al expresionismo, al teatro épico o al teatro documento.

Son espacios que ayudan a contextualizar la circunstancia de la situación, de la acción, del personaje, pero que poseen también una dimensión propia en tanto mundos que justifican todo lo anterior. Y aquí es donde aparece el problema supuesto del texto secundario o acotaciones, que en tantas ocasiones ha llevado a decir a no pocos especialistas (en literatura, que no en artes escénicas) que las obras de Valle-Inclán eran poco menos que irrepresentables. No es esa nuestra opinión, pues entendemos que lo que el texto secundario nos traslada es una atmósfera, un clima, una tonalidad en el tiempo y el espacio, que incluso invita a ser mostrada o dicha en boca de un actor como parte del texto del espectáculo, como si en las acotaciones habitase un narrador, un personaje más; pero no reclama en ningún caso una ilustración escénica fehaciente en los más mínimos detalles. Es un ambiente que en escena se habrá de mostrar con los elementos propios de la escena y que en el texto se muestra con palabras (Valle-Inclán, 2002: 564):

> Viana del Prior. Clamoreo de campanas. Noche de luceros. Un hostal fuera de puertas. Hacen allí posada mendigos y trajinantes de toda laya, negros segadores, amancebados criberos, mujeres ribereñas que venden encajes, alegres pícaros y amarillos enfermos que, con la manta al hombro y un palo en la mano, piden limosna para llegar al Santo Hospital. El ocaso los junta en aquel gran zaguán, sin otra luz que la llama del hogar y la tristeza de un candil colgado a la entrada de las cuadras.

[8] De 1998 data su obra *Doentes*, que en su propia ideación supone un homenaje a Ramón del Valle-Inclán.

El dramaturgo implícito focaliza como el ojo de una cámara que va de lo general, Viana del Prior, a lo concreto, el gran zaguán, en donde se recogen las almas de los caminos. De nuevo una visión épica del mundo inhóspito que todas ellas habitan. Creo que en esa combinación tan sabia entre elementos narrativos y elementos dramáticos, tan característica de algunos de sus textos, Valle-Inclán concede una importancia substantiva a esa voz que nosotros denominamos "dramaturgo implícito" y que opera a modo de narrador, un narrador que tiene una considerable dimensión épica, si consideramos la tonalidad de su discurso. Y ese narrador épico tiene especial importancia en las comedias bárbaras, pues es como aquél que cuenta al calor de la lumbre, y es palabra que tal vez quiera ser dicha para ser oída. Sacarlo a escena tal vez fuese un acierto, un elemento para distanciar.

El extrañamiento y la desautomatización del lenguaje están muy presentes en Valle, particularmente en el Valle que va del realismo épico al expresionismo. En ello se anticipa a propuestas de formalistas rusos como Eijembaum o Sklovskij en torno al extrañamiento, que Brecht luego se apropia. También se vincula con lo que Viktor Zirmunskij escribiría en torno a la naturaleza de la poesía, al afirmar que "la poesía es un arte verbal" cuyo material está integrado por palabras (Erlich, 1974: 250). En Valle la palabra lo es todo, sobre todo esa palabra, precisa y medida, con la que, siguiendo a Sklovskij, nos propone redescubrir el mundo. Sirva un ejemplo, de *Águila de blasón*, de cómo los usos del lenguaje provocan ese extrañamiento y ese rechazo del naturalismo o el costumbrismo (Valle-Inclán, 2002: 429):

> LA PREÑADA.- Mucha codicia dase mi padre a mover la lanzadera.
> LA SUEGRA.- Tiene de entregar una tela al ama del Señor Arcipreste.
> LA PREÑADA.- ¿No hacía pensamiento de llegarse a la villa?
> LA SUEGRA.- Paréceme que ya mudó la idea, y que seré yo quien haya de verse con el señor Don Juan Manuel. También tengo el corazón compasivo, mas no hemos de seguir toda la vida en un ínterin.

No es ese el lenguaje coloquial de los labriegos gallegos, y lo afirmo con notable conocimiento de causa pues a mis vivencias de habitante de aldea y hablante de esa lengua arcaica me remito. En muchas de sus comedias bárbaras se opta por un lenguaje primitivo, arcaico, idealizado, estilizado o retórico, en el que además se entremezclan estructuras cultas y populares, sin olvidar la forma en que los gallego-hablantes hablan el castellano en Galicia, pues claro está que las dos mujeres que platican en el zaguán de la casa labradora (Valle-Inclán, 2002: 429) no se pronunciarían en tal modo en la Galicia real de finales del XIX. En buena medida Valle "inventa" un lenguaje arcaico para unos personajes que no hablaban castellano, pero que en sus obras lo hablan, y por eso, en tanto lenguaje inventado o "recreado", en tanto los labriegos se pronunciaban

en mal castellano al hablar con sus señores o con los poderosos", es una lengua "extraña" y "extrañada".[9] Y aquí encontramos un paralelismo evidente con el modo en que John Millington Synge hacía hablar a sus personajes en sus conocidos "folk dramas" (O'Brien Johnson, 1982), y que resulta muy similar.



Los proxenetas de la muerte, **G. Grosz, 1919.**

Otro aspecto importante a considerar, que supone una cierta ruptura con las obras simbolistas de su primera etapa, se relaciona con la forma en que se construye la trama, que inicia un tránsito desde la continuidad a la fragmentación, con escenas breves que ya refieren una cierta incorporación de la idea de montaje, tal y como lo utilizará Brecht siguiendo a Eisenstein.

Cada obra de Valle es un artefacto literario único, de ahí deriva su singularidad, y en todas ellas encontramos intuiciones y desarrollos notables. Una de ellas es sin duda *El embrujado*, en cuya primera escena anticipan algunas estrategias narrativas, y dramáticas, que más tarde utilizarán dramaturgos como Bertolt Brecht, tanto en el coro de voces que presenta el conflicto, como en el cantar del Ciego de Gondar que actúa a modo de narrador. No podemos olvidar que en buena parte de estas obras que cualifica de bárbaras, Valle hace uso de un procedimiento que estaba al alcance visual de muchas personas que frecuentaban iglesias pero también atendían a las historias que circulaban de boca en boca y se mostraban en plazas de villas y aldeas. Hablamos claro está de eso que se conoce en el centro de Europa como *Stationendrama* y que consiste en seleccionar escenas y sintetizar en cada una de ellas su esencia, procedimiento común a toda la tradición oral y escénica europea. La trama pierde continuidad e incluso a veces causalidad, y se fragmenta, lo que a veces conduce a aumentar los

[9] No olvidemos que ese procedimiento de "desautomatización" del lenguaje es el mismo que ponen en marcha autores vinculados al "absurdo" que escriben en una lengua que no es la materna: Beckett, Ionesco, Adamov.

puntos focales y las miradas, y a lograr así una mayor objetividad, como ocurre precisamente en las escenas primeras de *El embrujado*.

5. Obras en clave expresionista

Si bien la clave expresionista puede aparecer en textos diferentes, ya hablamos de *Cara de plata*, en realidad se manifiesta con especial relevancia en un conjunto de obras que tradicionalmente se consideran farsas y esperpentos. Y en las primeras encontramos de nuevo esa mixtura de estilos tan propia de Valle, por cuanto se trata, en casos, de obras para marionetas, escritas en verso y con una evidente dimensión paródica. Así, unas veces la parodia se ocupa de los valores en uso y desuso, como en ocurre en *La cabeza del dragón*, orientada a poner en valor la estulticia de los poderosos, y otras se centra en una visión ácida y sarcástica del pasado, como ocurre en *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, en la que se ofrece una visión demoledora del reinado de Isabel de Borbón, dicha la segunda, en línea con los desarrollos narrativos que conoceremos en las obras que componen *El ruedo ibérico*, como en *La corte de los milagros*.



***Besuch im Krankenhaus (Visita al hospital)*, Käthe Kollwitz, 1929.**

Somos de la opinión de que es aquí, justamente, en las farsas, y en obras como *La rosa de papel* o *La cabeza del bautista*,[10] donde operan los elementos expresionistas que destacaban Huerta Calvo y Peral Vega (2003: 2346) en relación con el esperpento y que singularizaba el profesor Sälaun (2004: 136, 137) en los siguientes términos: "lo grotesco, el horror, la desmesura, la distorsión, la animalización carnavalesca, la marionetización". Señala, además, como Brecht habría acusado a los expresionistas de esteticismo, "de haber olvidado la dimensión social y revolucionaria del arte", proposición que no es válida en el caso de Valle, por cuanto toda su obra está recorrida por una pulsión crítica que se exacerba en el caso de las obras escritas en clave (post)expresionista.

[10] En estas dos obras, tal y como han señalado autores varios, se deja sentir el influjo del Grand-Guignol francés.

Analizando las raíces de las vanguardias escénicas que irrumpen a finales del XIX, Christopher Innes (1993: 9) señala la importancia del primitivismo, la irracionalidad, los sueños, los modelos arcaicos, el material mitológico y los rituales tribales, justo aquello que Valle incorpora a sus textos de forma tan sui generis que esa especificidad es lo que hace su obra única. Y como Artaud, Valle aspiraba a un teatro total, pero asentado en una palabra que debidamente articulada sería como la peor de las pestes. Y es aquí donde aparece con fuerza y determinación una posición crítica de Valle-Inclán ante la realidad circundante que, no obstante, ya se deja sentir en toda su producción anterior, incluso en aquella obra en la que con mayor fuerza se explicita su pasajero coqueteo con un "carlismo" que como otras cosas de su Galicia natal considera desde una posición idealizadora.

Si bien farsas y esperpentos comparten estilo, no es menos cierto que entre ellas se produce una transición evidente, pues si en las primeras abunda ese tono paródico o la crítica mordaz contra la lujuria y la avaricia, en los segundos es en donde aparece con fuerza esa visión crítica de los males de España, lo que en palabras de Max Extrella supone una deformación de la expresión para mostrar así "la vida miserable de España" (Valle-Inclán, 2002: 933). Si bien es cierto, como señalan Huerta Calvo y Peral Vega (2003: 2347), que el esperpento mantiene relaciones evidentes con la farsa, con el sainete y con todas las formas breves de la dramática más popular y procaz, la orientación es otra, precisamente por ser el esperpento un género dramático derivado de la farsa y vinculado estéticamente con el expresionismo. El esperpento supone, en nuestra opinión, un giro substantivo en la obra dramática de Valle-Inclán que no siempre ha sido adecuadamente evaluado en su dimensión literaria y estética. Sigue vinculado con el expresionismo pero se trata de una evolución del mismo, en la línea que Ricard Salvat señalaba entre el subjetivismo y la nueva objetividad. Habría que hablar entonces, aunque con ciertas cautelas, de una exploración de lo que se denominará postexpresionismo. Y ahí radica la grandeza enorme de Valle, del Valle más demiurgo en el ámbito de la forma literaria, del hacedor de moldes, de patrones, de estéticas; del Valle más europeo.

Mario De Micheli en su visión de lo que fue la peripecia del movimiento expresionista, ofrece un relato especialmente interesante por cuanto da cuenta de la peripecia artística y estética de Kandinsky, tan próximo a Valle en algunas propuestas, como muy acertadamente subraya el profesor Álvarez Villalaín (2013), y de cómo nace lo que denomina *Neue Sachlichkeit* o Nueva Objetividad, un movimiento que "reaccionaba contra todas aquellas formas de arte que, de una u otra madera, eludían los problemas más urgentes, los problemas que una realidad de implacable dureza descubría sin medias tintas y sin circunloquios" (De Micheli, 2002: 108). Entre aquellos artistas plásticos, figuraban Georg Grosz,

Otto Dix o Käthe Kollwitz, quienes asumen una posición tan crítica debido a una experiencia sumamente trágica, la misma que hará que Valle-Inclán acabe por asumir un mayor compromiso con la modernidad tras los efluvios de su inicial antimodernismo. Decía De Micheli (2002: 109) que esa posición radical y extrema, se debía a "la experiencia de muerte y de miseria, junto al espectáculo de hipocresía del burgués, la ostentación de la riqueza y la jactancia de los generales, el desorden de la derrota y el derrumbamiento de una sociedad en la vergüenza…".

Cardona y Zahareas (2012: 212) publican un breve fragmento recogido del libro de Francisco Madrid, *La vida altiva de Valle-Inclán*, en el que asoma esa nueva posición del antaño admirador de blasones, mayorazgos y foros:

> Voy a publicar el próximo mes de marzo *Martes de Carnaval*, que es una obra contra las dictaduras y el militarismo. Pensaba publicarla en el mes de mayo, pues entonces, dadas las condiciones climatológicas de Madrid, la Cárcel Modelo, cuyo interior conozco por mis permanencias en ella, está confortable.

En algún trabajo anterior (Vieites, 2008) hemos señalado como la creación artística, en tanto ámbito que produce conocimiento de la realidad, no es ajena a las propuestas que hacía Jürgen Habermas (1983) en torno a las relaciones entre conocimiento e interés, es decir, en relación a las utilidades y finalidades del conocimiento y de aquellos campos en los que se produce, como el de la literatura, por mucho que Gianni Vattimo quiera negar tal posibilidad (1996: 83). Describe Habermas tres ámbitos científicos que cabría relacionar con los tres grandes paradigmas que hemos considerado en este trabajo en función de la relación creación/realidad, y en cada uno de ellos cabría situar los diferentes estilos que venimos mencionando.[11] En esa dirección, podríamos proponer el cuadro que sigue, de nuevo como propuesta tentativa:

MODO	CIENCIAS	FINALIDAD	ESTILOS
Mimético	Empírico-analíticas	Describir, explicar	Realismo Naturalismo Cubismo Hiperrealismo
No mimético	Histórico-hermenéuticas	Comprender, interpretar	Simbolismo Expresionismo Surrealismo Absurdo
Anti-mimético	Socio-críticas	Transformar, emancipar	Nueva objetividad Teatro épico Teatro documento

[11] No referenciamos ahora aportes recientes que rechazan el discurso científico y apuestan por una nueva escolástica que considera que todo es texto y cuya finalidad es generar espectáculo, como hicieron los futuristas, los dadaístas, el *pop art*, el conceptualismo y el posmodernismo.

En Valle-Inclán, a nuestro modo de leer y entender, ya se puede percibir ese tránsito entre una visión crítica de la realidad y una visión dialéctica, entre una lectura que pretende parodiar y otra que busca transformar, que busca sobre todo que el lector tome conciencia de su condición alienada. Y esa diferencia que existe en la mirada entre las farsas y los esperpentos supone el tránsito entre el expresionismo y la nueva objetividad, que se traduce en la dimensión textual de sus obras, comenzando por el texto secundario y terminando con la configuración de la trama. De nuevo, con el esperpento, Valle (2002: 957) recrea espacios procurando ahondar en su textura, en su tonalidad, en su dimensión expresiva y significante, como ocurre en *Las galas del difunto*:

> La casa del pecado, en un enredo de callejones, cerca del muelle viejo. Prima noche. Luces de la marina. Cantos remotos en un cafetín. Guiños de las estrellas. Pisadas de zuecos. Brilla la luna en las losas mojadas de la acera: Tapadillo de la Carmelitana: Sala baja con papel floreado: dos puertas azules, entornadas sobre dos alcobas: en el fondo, las camas tendidas con majas colchas portuguesas: En el reflejo del quinqué, LA DAIFA pelinegra, con un lazo detonante en el moño, cierra el sobre de una carta: Luce en la mejilla el rizo de un lunar. A LA BRUJA que se recose el zancajo en el fondo del alumbrado de una escalerilla, hizo seña mostrando la carta. La coima muerde la hebra, y se prende la aguja en el pecho.

Es como si estuviésemos viendo un cuadro de Grosz, de Dix. Otro tanto ocurre, como se puede ver en el fragmento anterior, con los personajes, que se caracterizan también con su lenguaje, y con su nombre, que en un breve sintagma contiene la esencia de un mundo de andanzas y desventuras, como ocurre en *La hija del capitán* (Valle-Inclán, 2002: 1058):

> EL GOLFANTE DEL ORGANILLO Y UNA MUCAMA NEGRA MANDINGA
> LA POCO-GUSTO, EL COSMÉTICO Y EL TAPA BOCAS, PÍCAROS DE LAS AFUERAS
> UN HORCHATERO
> LA SINIBALDA, QUE ATIENDE POR LA SINI, Y SU PADRE, EL CAPITÁN CHULETAS DE SARGENTO
> UN GENERAL GLORIOSO Y LOS CUATRO COMPADRES: EL POLLO DE CARTAGENA, EL BANQUERO TRAPISONDAS, EL EX MINISTRO MARCHOSO Y EL TONGUISTA DONOSTIARRA
> EL ASISTENTE DEL CAPITÁN
> UN CAMARERO DE CAFÉ
> EL SASTRE PENELA Y EL BATUCO, ACRÓBATAS DE CÓDIGO

Estamos ante una caracterización propia de los tipos, tan abundantes en el teatro popular, en el sainete que pervivía en el teatro más popular, pero en el trazo grueso y al tiempo tan preciso y medido que propone Valle-Inclán, podemos aventurar una cierta tendencia a crear un "gestus" social, porque en los esperpentos no se trata tanto de hacer psicología cuanto de afanarse en la sociología, en la dimensión social de la conducta, de la desgracia, del viaje hacia la miseria.



Lo dice Max Estrella al proponer deformar la expresión "y toda la vida miserable de España" (Valle-Inclán, 2002: 933). Esa mirada crítica, a veces realmente dialéctica, está presente, de igual modo, en la *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, en la que todo el conjunto adquiere una tonalidad grotesca, que aumenta por el contraste entre la materia dramática y su tratamiento, y adquiere una tonalidad casi perversa en la figuración de los personajes. Como ya se ha dicho, esa "degradación grotesca" (Huerta Calvo y Peral Vera, 2003: 2341) nos aproximan a lienzos de El Bosco, a gravados de Goya, a pinturas y caricaturas de Grosz.

Partir del "gestus" nos aleja de los tipos propios del sainete y del costumbrismo, y nos sitúa de lleno en una estética propia de aquella fase del expresionismo que se denomino nueva objetividad y que Georg Grosz tan bien plasmó en algunos de sus trabajos más notables, pero que tampoco está muy alejada de la pulsión épica de la fase anterior, la de los "folk dramas", pues en algunos esperpentos existe una clara dimensión épica, al menos en ciertos personajes, y ahí tenemos el caso de *Luces de bohemia*. Y la hipérbole y la degradación en ocasiones nos llevan al surrealismo, incluso al absurdo. En esa dirección, Valle camina a la par de Jarry o de Ghelderode, el uno anterior, el otro posterior.

Hay textos como *Luces de Bohemia* o *La hija del capitán*, sin olvidar *Los cuernos de don Friolera* o *Las galas del difunto*, en los que emerge con claridad esa nueva visión, que va mucho más allá de la que podamos encontrar en obras anteriores de igual filiación expresionista. En *La hija del capitán*, el texto secundario que caracteriza a los personajes opera con la misma lógica con la que luego operará el "gestus" de Brecht, y que podemos también encontrar en la caracterización física de los personajes que pueblan los cuadros de Grosz o Dix. Veamos (Valle-Inclán, 2002: 1076):



Kriegskrüppel (Mutilados de guerra), Otto Dix, 1920.

> EL BATUCO accede, saludando con el puro: Chato, renegrido, brisas de perfumería y anillos de jugador, caña de nudos, bombín, botas amarillas con primores. Un jastialote tosco, con hechura de picador.

En otras ocasiones, y en el mismo texto, se trata de escenas construidas con la misma mirada, que caracteriza con pocos elementos un estamento determinado del cuerpo social, en este caso las clases dominantes, con una clara pulsión sociológica y crítica (Valle-Inclán, 2002: 1089):

> Llegan de afuera marciales acordes. Una compañía de pistolos con bandera y música penetra en el andén. Un zanganote de blusa azul, quepis y alpargatas, abre las puertas de la sala de espera. EL CORONEL, que viste de gala, con guantes bancos, obeso y ramplón, besa el anillo a un Señor Obispo. Su Ilustrísima le bendice, agita-

> nado y vistoso en el negro ruedo de sus familiares. Sonríe embobada la Comisión de Damas de la Cruz Roja. Pueblan el andén chisteras y levitas de personajes: Muchos manteos, fajines y bandas.

Otro procedimiento en la construcción de ese "gestus" social y de clase, que permite definir los personajes y mostrar lo que hay detrás del rol social, es el lenguaje, en sus usos cotidianos y en los retóricos, sea en las voces de los habitantes del Círculo, sea en la del Coronel Camarasa o en la de Doña Simplicia. Un lenguaje, que por su carácter, está llamado a provocar extrañamiento y distancia.

Pero igualmente interesante es el modo en que está construida la trama, que en *La hija del capitán* se fragmenta en ocho escenas, que a su vez se descomponen en otras más, pues en la última, la octava, se admiten al menos: (1) La Sini y el Golfante temen ser atrapados mientras el tren se retrasa, (2) llegada de la comitiva, (3) alivio de la pareja, (4) lectura de discurso, (5) llegada de tren, (6) discurso del monarca, (7) voces del pueblo, y (8) partida regia. Evidentemente estamos ante un influjo evidente del cinematógrafo, que mostraba una forma diferente de narrar, cuando de una escena se saltaba a otra, eliminando así la continuidad de tiempos y espacios, la misma que utilizarán los dramaturgos expresionistas y directores de escena tan importantes como Erwin Piscator y Bertolt Brecht.

¿Estamos hablando del drama épico de Brecht? En ningún caso, pero de un conjunto de elementos que Brecht utilizará de forma permanente, porque las fuentes en las que se buscan son las mismas, y las finalidades caminan en la misma dirección: desvelar y revelar la realidad con una mirada crítica. En esa dirección, hay que decir que en ocasiones autores diferentes elaboran artefactos similares partiendo de fuentes y antecedentes divergentes. Cuando se estrena la obra de Brendan Behan, *The Hostage*, en 1958, una buena parte de la crítica señalaba las influencias notables de Brecht en el dramaturgo irlandés, cuando en realidad el uso de canciones, narradores, y otros elementos que interrumpen el curso de la acción, derivaban de la incorporación de elementos propios de la tradición oral gaélica, y nada tenían que ver con el dramaturgo alemán aún cuando los efectos fueran los mismos. Ignacio García May (2013: 108) insistía no hace tanto en la necesidad de no considerar a Valle un endemismo hispánico, para poder así encajarlo en la modernidad europea de su época, en tanto son muchos los autores que componen su "paisaje artístico". Tomemos el texto que sigue y cambiemos algunas denominaciones, y tendremos otro que muchos tomaríamos como obra de Valle siéndolo de Joyce (2004: 503), del capítulo 15 del *Ulysses*:

> La entrada al barrio de los burdeles, por la calle Mabbot, ante la cual hay una extensión desempedrada de agujas de carriles de tranvías, con esqueletos de vías,

> fuegos fatuos rojos y verdes y señales de peligro. Hileras de casas endebles con puertas entreabiertas. Muy de vez en cuando, faroles con pantallas débilmente irisadas. Alrededor del carrito de helados de Rabaiotti, parado, se pelean hombres y mujeres raquíticos. Llevan agarrados barquillos entre los cuales hay cuñas de nieve color carbón y cobre. Chupando, se dispensan lentamente. Niños. La cresta, en cuello de cisne, del carrito, bien erguida, avanza entre la penumbra, blanca y azul bajo un faro. Unos silbidos llaman y responden.

Valle intuye y prefigura una nueva objetividad en el ámbito dramático del mismo modo que Francisco de Goya inaugura la pintura contemporánea en algunas de sus series. Los gravados magníficos de Käthe Kollwitz, en los que muestra los desastres del hambre, la guerra y la pobreza, tienen la misma negrura que los de Don Francisco, dos siglos después.

Esa apuesta por un estilo nuevo que en Europa toma la denominación señalada, se pode de manifiesto también en *Luces de bohemia*, y otros textos, pero resulta especialmente interesante considerarlo en *Los cuernos de don Friolera*, en donde encontramos los elementos antes señalados ("gestus", ambientación, lenguaje, como elementos que definen en modo crítico una situación) junto a un interesante juego de emisión textual, en tanto como lectores la misma historia nos será contada tres veces. En primer lugar por las voces y marionetas del teatro rudimentario y popular del Compadre Fidel, luego a través de la obra en sí, y finalmente en el romance de ciego que nos llega con el epílogo. Y al principio y al final nos llega la mediación de Don Manolito y Don Estrafalario, que cumplen diversas funciones, desde ser los presentadores del artefacto textual en su conjunto, a ser sus comentadores, recordándonos, como hará Brecht en su momento, que todo aquello es literatura.

6. Conclusiones

Formulamos en el presente trabajo una propuesta tentativa, una hipótesis de estudio, en línea con otras propuestas anteriores de destacados especialistas en la obra de Valle, pero intentando construir una taxonomía global, que en buena lógica precisa de desarrollos mayores. Pero aún a sabiendas de que nuestra propuesta precisa de procesos de falsación, es obligado finalizar con un nuevo cuadro en el que vincular los estilos comentados con los textos salidos de la pluma de Don Ramón María, que sería el que sigue.

SIMBOLISMO	REALISMO ÉPICO	EXPRESIONISMO	NUEVA OBJETIVIDAD	ABSURDO
Drama íntimo Visión decadente	Folk-drama Visión mítica	Farsas Visión irónica	Esperpentos Visión desgarrada	Hipérbole del sin-sentido
Cenizas *El marqués de Bradomín* *El yermo de las almas* *Cuento de abril*	*Tragedia de ensueño* *Comedia de ensueño* *Águila de blasón* *Romance de lobos* *Voces de gesta* *El embrujado* *Divinas palabras* *Cara de plata* *Ligazón* *Sacrilegio*	*La cabeza del dragón* *La marquesa Rosalinda* *Farsa de la enamorada del rey* *Farsa y licencia de la Reina Castiza* *La rosa de papel* *La cabeza del Bautista*	*Luces de bohemia* *Los cuernos de don Friolera* *El terno del difunto* *La hija del capitán*	*¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?*

En nuestra propuesta tenemos en cuenta que los estilos, las corrientes, los movimientos, las ideas que los sustentan en suma, no son patrimonio de nadie. Como puso de manifiesto Martin Esslin, en su estudio sobre el teatro del absurdo, los antecedentes y las fuentes en que bebe este movimiento son muchas, y entre esos antecedentes no podemos olvidar *Tres sombreros de copa*, de Miguel Mihura. En algunas obras de Valle encontramos ya elementos que cabría considerar a la luz de esa visión absurda y paradójica de la realidad que emergerá con fuerza en la obra de Ionesco o Beckett. Así, en el texto secundario que inicia la escena octava de *Los cuernos de don Friolera*, en el que tan bien se muestra el "gestus" de los oficiales de la milicia española, ya encontramos esos elementos que luego se harán populares en la dramática absurda (Valle-Inclán, 2002: 1029):

> Los otros dos, muy diversos de aspecto entre sí, son, sin embargo, de un parecido obsesionante, como acontece con esas parejas matrimoniales, de viejos un poco ridículos.

Con todo, la mirada absurda asoma con fuerza en los diálogos de Don Manolito y Don Estrafalario, y especialmente en esa maravilla titulada *¿Para cuándo son las reclamaciones diplomáticas?* Estamos, a nuestro entender, más allá del esperpento. La mirada ya es otra. No se trata de mostrar una realidad grotesca, deforme, sino más bien un mundo carente de sentido, de lógica. El diálogo de Don Serenín y Don Herculano resulta, además de un sinsentido, más propio de un gag de payasos de circo. Leamos (Valle-Inclán, 1992: 251-252):

> DON HERCULANO.- (...) La actitud alemana adoptando para el asesinato de sus grandes hombres la técnica hurdana, nos fuerza a un acto de agradecimiento. Eso

> es lo primero que usted tiene que enfocar en su artículo. ¡Lo primero! Hace usted un párrafo algo filosófico, y lo termina usted parafraseando a Doña Concepción Arenal: Abominemos el delito, pero reconozcamos el mérito de nuestros delincuentes, cuyas inteligencias, encaminadas desde la niñez por sanos principios...

Cambia el lenguaje, cambia la perspectiva, cambia la referencialidad y cambia la finalidad. El mundo no es grotesco, es un galimatías imposible (Valle-Inclán, 2002: 993):

> DON MANOLITO.- ¡Usted, Don Estrafalario, quiere ser como Dios!
> DON ESTRAFALARIO.- Yo quisiera ver este mundo con la perspectiva de la otra ribera. Soy como aquel mi pariente que usted conoció, y que una vez, al preguntarle el cacique, qué deseaba ser, contesto: Yo difunto.

Nuestra propuesta no implica situar en compartimentos estancos las obras consideradas, pues como ya señalamos los estilos en Valle se combinan de forma casi permanente, y en *Voces de gesta* hay elementos simbolistas bien precisos del mismo modo que en *Cara de plata* los hay expresionistas. Nuestra propuesta, en suma, consiste en afirmar y destacar "las plurales estéticas de Valle" que "ratifican su modernidad creadora" (Barriuso, 2009: 150), y que invitan a crear espectáculos que de una vez por todas, acaben por mostrar el potencial escénico de textos magníficos.

Bibliografía citada

Abirached, Robert (1993): *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la ADE.

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1972): *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos.

Alonso de Santos, José Luis (2007): *Manual de Teoría y Práctica Teatral*, Madrid, Castalia Universidad.

Álvarez Villalaín, D. (2013): "Valle-Inclán antimoderno. Notas sobre *La lámpara maravillosa* y las vanguardias". En *ADE/Teatro*, 144, pp. 121-139.

Barriuso, Carlos (2009): *Los discursos de la modernidad. Nación, imperio y estética en el fin de siglo español (1895-1924)*, Madrid, Biblioteca Nueva.

Brecht, Bertolt (1973): *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Ediciones Península.

Cabañas Vacas, Pilar (1995): *Teoría y práctica de los géneros dramáticos en Valle-Inclán: (1899-1920)*, Sada, A Coruña, Ediciós do Castro.

Cardona, Rodolfo y Zahareas, Anthony N. (2012): *Re-Visión del esperpento*, Madrid, Publicaciones de la ADE.

De Michelli, Mario (2002): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza.

Díaz-Plaja, Guillermo (1972): *Las estéticas de Valle Inclán*, Madrid, Gredos.

Domenech, Ricardo (1990): “Introducción”. En R. M. del Valle-Inclán, *Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte*, Madrid, Austral, pp. 9-49.

Erlich, Víctor (1974): El formalismo ruso, Barcelona, Seix Barral.

Esslin, Martin (2001): *The Theatre of the Absurd*, London, Methuen Drama.

Fuchs, Elinor (1996): *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington, Indiana University Press.

García Barrientos, José Luis (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.

García May, Ignacio (2013): “Valle-Inclán el europeo. (Barbaras barbas de Valle-Inclán)”. En *ADE/Teatro*, 144, pp. 96-119.

Giner, Salvador (2004): *Sociología*, Barcelona, Península.

Greimas, A. J. (1973): *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.

Habermas, Jürgen (1983): *Conocimiento e interés*, Madrid, Taurus.

Hormigón, Juan Antonio (2011): “Valle-Inclán: La mirada del pintor”. En *ADE/Teatro*, 136, pp. 126-137.

Huerta Calvo, Javier y Peral Vega, Emilio (2003): “Valle-Inclán”. En Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español*, II, Madrid, Gredos, pp. 2311-2363.

Innes, Christopher (1993): *Avant Garde Theatre, 1892-1992*, Londres, Routledge.

Joyce, James (2004): *Ulysses*, Madrid, Lumen & Tusquets.

Kayser, Wolfgang (1972): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos.

Kuhn, Thomas S. (1975): *La estructura de las revoluciones científicas*, México, Fondo de Cultura Económica.

Hormigón, Juan Antonio (2011): “Valle-Inclán: La mirada del pintor”. En *ADE/Teatro*, 136, pp. 126-137.

Huerta Calvo, Javier y Peral Vega, Emilio (2003): “Valle-Inclán”. En Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del Teatro Español*, II, Madrid, Gredos, pp. 2311-2363.

Innes, Christopher (1993): *Avant Garde Theatre, 1892-1992*, Londres, Routledge.

Ladra, David (1988): “Algunos apuntes sobre el realismo”. En *Primer Acto*, 226, pp. 82-85.

Laing, Ronald D. (1974): *El yo y los otros*, México, Fondo de Cultura Económica.

Lima, Robert (2003): *The Dramatic World of Valle-Inclán*, Rochester, NY, Tamesis.

Londré, Felicia H. (1967): “Valle-Inclán and Artaud: Brothers under the skin”. En *Edu-*

cational Theatre Journal, 19, pp. 455-466.

O'Brien Johnson, Toni (1982): *Synge: The Medieval and The Grotesque, Gerrards Cross*, Colin Smythe.

Rush, David (2005): *A Student Guide to Play Analysis*, Carbondale, IL, Southern Illinois University Press.

Salaün, Serge (2004): "Valle-Inclán, dramaturgo simbolista y expresionista". En Manuel Aznar Soler y María Fernanda Sánchez-Colomer (eds.), *Valle-Inclán en el siglo XXI*, Sada, Ediciós do Castro, pp. 125-141.

Salvat, Ricard (1981): *Historia del teatro moderno. Los inicios de la nueva objetividad*, Barcelona, Península.

Schulman, Iván A. (1991): "Reflexiones en torno a la definición de modernismo". En Lily Litvak (ed.), *El Modernismo*, Madrid, Taurus, pp. 65-95.

Styan, J. L. (1983): *Modern drama in theory and practice*, 3 volumes, Cambridge, Cambridge University Press,

Tillis, Steve (1999): *Rethinking folk drama*, Westport, CT, Greenwood Press.

Torre, Guillermo de (1971): *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Ediciones Guadarrama.

Truxa, Sylvia (1991): "Del modernismo al esperpentismo de Valle-Inclán. Observaciones sobre estética y lenguaje". En Carla Prestigiacomo y M. Caterina Ruta (eds.), *Dal Modernismo alle Avanguardie*, Palermo, Flaccovio Editore, pp. 127-143.

Valle-Inclán, Ramón del (1992): *Martes de carnaval*, edición de Jesús Rubio Jiménez, Madrid, Austral.

Valle-Inclán, Ramón del (2002): *Obra completa, II, Teatro, Poesía, Varia*, Madrid, Espasa Calpe.

Valle-Inclán, Ramón del (2010): *Narrativa completa*, I y II, Madrid, Espasa Clásicos.

Vattimo, Gianni (1996): *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa.

Villanueva, Dario (2010): "Introducción". En R. Del Valle-Inclán, *Narrativa completa I*, Madrid, Espasa Clásicos.

Vieites, Manuel F. (2005): *Análise e interpretación de textos dramáticos. Unha introdución*, Vigo, Galaxia.

Vieites, Manuel F. (2008): "El personaje dramático a la luz de los grandes corrientes de pensamiento. Notas dispersas". En J. A. Hormigón (ed.), *Del personaje literario-dramático al personaje escénico*, Madrid, Publicaciones de la ADE, pp. 259-289.

Wittezaele, Jean-Jacques y García, Teresa (1994): *La escuela de Palo Alto. Historia y evolución de las ideas esenciales*, Barcelona, Herder.

NUESTRA VISITA AL "DIVINO" VALLE INCLAN HACE CINCUENTA AÑOS

CORRÍA el mes de junio cuando fuimos a llamar a la casa del muy peregrino ingenio Don Ramón del Valle Inclán. A esa altura del año 1913 el calor aún no había hecho de Madrid esa "sartén de Castilla" que hacé buscar desolados las playas y los pueblos de tierra a cuantos habitantes de la Villa y Corte disponen de algunos medios. Vivía Don Ramón en una calle céntrica, Fuencarral. Cuando llamamos en la casa, salió a abrirnos una muchacha blanca y blonda con aire de princesa sajona. Las criadas españolas. En aquella época —era "la bella época"— parece que era cosa fácil en Madrid dar con buen servicio.

—No está el señor —nos dijo la doméstica—. Ha salido.

—¿También salió la señora?

—La señora, no.

—Pues pásele esta tarjeta.

La tarjeta "se las traía", para decirlo con expresión castiza, de ambiente y momento. La presunción juvenil hizo una impresión efectista, aunque sin mistificación. Se leía bajo el nombre: "Enviado del diario "La Razón" de Montevideo. Comisionado por el Ministerio de Industrias del Uruguay. Corresponsal viajero de la revista "Fray Mocho" de Buenos Aires".

Necesariamente tales cargos debían inspirar confianza y abrir puertas.

Fuera por las misiones, fuera porque se guardase algún recuerdo nuestro en aquella casa, el hecho es que se nos hizo pasar.

¿Y a dónde fuimos llevados? Nada menos que al dormitorio del insigne autor de "Flor de Santidad" y "El Yermo de las Almas", con las "Sonatas", los libros de Don Ramón más celebrados por aquel entonces.

No era cierto que Valle Inclán hubiera salido. Valle Inclán estaba en la cama, indispuesto. Y la esposa alejaba las visitas, para que nadie importunara al enfermo.

Nunca olvidaremos aquel momento, en que estrechamos la mano —la única mano— del soberbio escritor. Estaba recostado en dos almohadas. La manga izquierda de la blanca camisa aparecía vacía. Y notamos más arriba, movedizo y trágico, el muñón. El escalofrío fue imposible de evitar.

"Este gran Don Ramón de las barbas de chivo", como cantó Rubén Darío, distaba de tener todavía la cabeza artística —todo plata— que apresaron los fotógrafos ya en años postreros. Aquella augusta cabeza que se vio reposar, por fin, en la capilla ardiente y que apresó oportuno, con su lápiz, Mauida.

Valle Inclán, la tarde de nuestra visita, estaba como lo habíamos visto cuando lo frecuentábamos en Buenos Aires. Había venido a esta América —y estuvo en Montevideo— con la compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza. Tenía en ella un papel decorativo, y acompañaba a su joven esposa Josefina Blanco, que era la primera dama joven del aristocrático conjunto.

La cabeza de Valle Inclán en aquel tiempo, con la larga barba caprina, que cantó Darío, tenía unánimes cabellos negros. Era realmente una testa ascética la de nuestro hombre. (Motilona, habría escrito él). Los ojos movedizos, de expresión cambiante, alcoqueñados en los "quevedos"; la nariz noble, y la boca con un esguince burlesco que los bigotes sedeños no alcanzaban a ocultar. Había mucho de personaje del Greco en aquella austera figura que parecía haber huido de un cuadro de Toledo.

Hablamos del viaje de América y Josefina recordó a Montevideo:

—Aquello es muy bonito —decía la grácil mujercita, asomando los piececillos inverosímiles bajo la fimbria del holgado "robe de chambre".

—Es curioso —cecreaba Valle Inclán—; yo me he quedado con la idea de que en el Río de la Plata hace mucho frío. Parecería que el tiempo de invierno que nos tocó era poco sólito. Tanto las casas como los teatros en que anduvimos no resultaban confortables. Ese cemento armado del que ustedes abusan, tiene su parte.

Lo decía con tanta majestad, que se hubiera creído que hablaba de alta poesía con el Dante. Esto del hablar engolado era tan de Valle Inclán como el gracioso ceceo: algo invencible. Por lo original, pareció siempre un personaje escapado de sus propias novelas. Para ofrecernos un Marqués de Bradomín de las "Sonatas", no tuvo que hacer más que dos cosas: fantasear, cosa ingénita en él; y verse como siempre se veía: fantaseando.

Josefina Blanco (Josefinita, le decía Doña María Guerrero), gustaba de hablar, que no en vano era mujer. Durante ese parlamento, Don Ramón se aprovechaba para llevarse a la nariz una bella rosa recién cortada que tenía en la mano.

Hubiérase creído más que un cuadro real, una cosa de teatro aquella escena.

A Don Ramón lo retenía en el lecho una afección nerviosa.

—Es que trabaja mucho —protestó la señora.

Y no mentía, como desprendiéndose bien de las palabras del marido:

—Tres son los libros que doy ahora a la estampa. "El Embrujado" debe aparecer en estos días; lleva como subtítulo "Tragedia de tierras de Salnés". Dentro del mes debe estar impresa en pliegos "La Lámpara Maravillosa", una mística estética; y ha de seguir a poco, "La Marquesa Rosalinda", que viene a ser una farsa.



Don Ramón en la época de sus trágicos y grotescos "Esperpentos".

—Pero esa farsa ya fue al teatro —le observamos nosotros.

—Pero el teatro no fue a ella. Ni Díaz de Mendoza ni ninguno de los compañeros la entendió. Sólo María Guerrero recitó los versos como yo los escribí. Pero el que estuvo más desconcertado fue el director.

—¿Y el público, Don Ramón?...

—El público estuvo como el director. Pero no le carguemos el sambenito a los espectadores. Ellos oyeron una obra... que no era la mía. Por eso estoy deseando que salga el libro. No me es grato aparecer como hacedor de disparates. Para eso están los hermanos Álvarez Quintero ahí.

Lanzó el dardo con naturalidad que pasmaba. También "cortó" en nuestra presencia a Caventany, Marquina y otros ingenios con gran éxito en el momento. Ni el venerable Don Benito Pérez Galdós, con el que estaba resentido por no haber influido en un estreno cuando aparecía como dirigiendo el Teatro Español, se escapó de la quema. Cecreaba:

—Ese Don Benito está hecho para todo un tecnicio. Se ha pasado el verano con un traje de rayadillo.

Pero volviendo a "La Marquesa Rosalinda", Valle Inclán estaba lleno de fe. Los años le dieron la razón. Nos hizo esta bella exégesis:

—Es una obra de rancio sabor. El propio verso determina el movimiento de la farsa. Lo dramático se mezcla con lo melancólico y lo grotesco. Las tiradas jocosas tienen una medida. Y las partes fuertes tienen un verso muy distinto.

Sobre un mueble cercano tenía las pruebas de imprenta. Y nos leyó unas escenas magníficas. Las rimas fastuosas semejaban esos trabajos de oro repujado, que los orfebres exornan con deslumbrante pedrería. Valle Inclán nos hizo notar que había palabras finales de verso que sólo tenían un consonante en nuestro idioma. Pero había algo que le satisfacía aún más:

—Soy yo aquí, con este trabajo, el primer literato castellano que armoniza lo lírico y lo grotesco en una obra de arte. Goya se hizo famoso porque acertó a rimar lo grotesco y lo trágico en lienzos estupendos. Ese es el milagro de nuestro artista, sordo, brutal y glorioso.

La calidad de Valle Inclán literato, surgía rotunda también leyéndonos, en las pruebas (que le habían llevado pocas horas antes) de "El Embrujado". Calificaba de suave y leve, tal una prosa rítmica, el verso que había usado para esa tragedia. Nos dijo con orgullo caballeresco:

—Busqué palabras de dos o tres sílabas para dar al castellano una armonía no encontrada hasta ahora.

*

Se han referido muchas historias de Valle Inclán que distan de ser exactas. Por lo pronto, en el Río de la Plata no se le conocieron estridencias. En Madrid ya fue otra cosa. Sin duda era vivo de genio y por ello la amputación del brazo. Aunque él hizo literatura del episodio, la gangrena le vino por la herida de un sillazo que le propinó otro escritor —notable escritor—, Manuel Bueno, a quien Valle Inclán denominaba Manuel Malo.

Era cáustico y, naturalmente, sus ironías levantaban ampollas. Tras un escándalo en un teatro, llama "animal" al policía. Y como el Comisario pretende hacerle reconocer que llamar animal a su subordinado es una ofensa, Don Ramón le dispara la lanza de su verbo:

—Tratándose de ese hombre, lo de animal no es una ofensa, es una definición.

Decía de Cervantes que era un escritor mediocre. El "Quijote", según sus palabras, no pasaba de constituir un libro popular.

En todos los casos, lo extraordinario era el valor que demostraba aquel hombre flaco y mutilado, puros huesos, para sostener las más radicales opiniones. En España no encontraban con quien compararlo, dadas sus paradojas y excentricidades, y entonces recordaban de Francia a Barbey D'Aurevilly. "El más difícil tipo de español que se conoce", dijo de él otro raro: Ramón Gómez de la Serna.

A fin de cuentas, no se sabe bien si nació en Puebla de Carmiñal (Galicia), en cuya iglesia figura su anotación. Afirmaba él que la madre lo echó al mundo embarcada, en medio de la ría de Arosa. Contaba su viaje a México (donde fue lector de Maximiliano) como de mera circunstancia: le interesó ese país porque era el único en el mundo que podía ponerse con X: México.

Valle Inclán era original en todo: con su tipo de hidalgo famélico (y lo estuvo en los primeros tiempos); con sus ideas; con su modo de comportarse (consecuencia de las ideas, naturalmente); con su estilo literario; con los ambientes en que emplazó su literatura; con la manera de presentar sus libros; con el Don que antepuso a su nombre, motivo de burlas al principio; con el señorío de no querer colaborar en periódicos, cualquiera fuera la suma con que se le quiso tentar. Era un ser, que, verdaderamente, no se parecía a nadie.

Con tanto primor en su prosa, se pudo pensar que se trataba de uno de esos estilistas tipo Flaubert, que retocaban pacientemente, meses y meses, a veces años, todo lo escrito. El caso de nuestro Rodó. Pero no era así, y nos lo dijo a nosotros:

—Yo trabajo espoleado por la fiebre, con facilidad. Tengo un asunto y lo desarrollo sin tortura, pronto y con placer. Cuando veo que una obra me va a llevar más de un mes, la dejo para que madure en la mente. Hay escenas que las hago porque creo haberlas visto. Acaso esto sólo sea porque [illegible] ... que yo creo haber visto lo presenció, por ejemplo, un tío abuelo.

Tan original como este concepto era su estética, con su principio de las "líneas en arte". Despreciaba la recta, porque carecía de sentido. Hacía falta el arabesco para lo bello. Si en la "Sonata de Primavera" había un capítulo con aire sentimental y dramático al principio, el otro, al final, sería dramático y sentimental también. Y en el centro, siempre líneas curvas.

—Lo que hagan los personajes —nos decía— no me preocupa. Me desvelan la línea y el color. Es lo que hace el Ticiano cuando pinta.

Sin duda, como Sócrates, Valle Inclán tenía un "diablo interior". A Valle Inclán le sugería personajes, incidentes, finales... Por eso sus obras no se parecen a las de ningún otro escritor. Respecto a los públicos, nos hizo estas declaraciones:

—Cuando yo escribo, no pienso ni poco ni mucho en los que van a conocer la obra. Pienso en mí. El arte es sacrosanto.

Bien se dijo de ese hombre que constituía el espíritu más altivo y desdeñoso de toda la literatura española, que jamás intentaría halagar al vulgo. No le importaba el dinero, pues llevaba la pobreza —y esto también quedó bien fijado— con un aire señoril. Escritor de "élite", así empezó y así terminó.

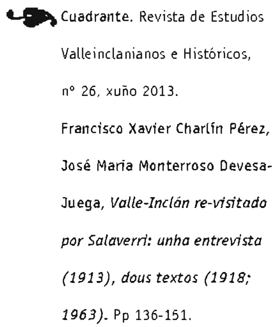
Se le calificó de maravilloso conversador, pontífice de peñas literarias, uno de los hombres que más hizo por la espiritualidad de España. Se afirmó de su prosa, llena de planos líricos, que los más puros duendes de la moda, la ironía y la gracia danzaban en sus párrafos de filigrana. Creemos con José Venegas, que muchas de las páginas de Valle Inclán quedarán incluidas entre lo más bello que se ha escrito en nuestro idioma. Baroja, tan descuidado en su prosa, a Valle Inclán le reconocía gran mérito: "Su estilo tiene que quedar en el idioma como un monumento". "El primer prosista entre los contemporáneos", lo proclamó Gregorio Marañón, que tenía una prosa tan limpia, tan esmerada.

Murió a los 66 años. Representaba muchos más. Viéndolo en el ataúd, dicen que profirió cierto crítico: "Su vida fue una representación. Jamás lo encontraron fuera de su papel. Y ni a solas olvidó que estaba en la representación del mundo".

"Rey o mendigo —decía Epicteto—, desempeña bien a conciencia tu parte". Fue lo que hizo Valle Inclán, el Divino, como se le decía.

Vicente A. SALAVERRI

(Especial para EL DIA)


Cuadrante. Revista de Estudios Valleinclanianos e Históricos, nº 26, xuño 2013.
Francisco Xavier Charlín Pérez, José Maria Monterroso Devesa-Juega, *Valle-Inclán re-visitado por Salaverri: unha entrevista (1913), dous textos (1918; 1963).* Pp 136-151.



Valle-Inclán re-visitado por Salaverri: unha entrevista (1913), dous textos (1918; 1963).

Francisco Xavier Charlín Pérez
José-María Monterroso Devesa-Juega

Hai agora cen anos, unha tarde de xuño de 1913, o xornalista uruguaio Vicente Salaverri dirixiuse ao que era nese momento o domicilio de Valle-Inclán en Madrid, no número 138 da rúa Fuencarral, para solicitar unha entrevista ao escritor. Saíu a abrir a asistenta, "una muchacha blanca y blonda con aire de princesa sajona", e díxolle:

> No está el señor. Ha salido.

Entón preguntoulle se estaba a señora e ao oír que si, pediu que lle entregase unha tarxeta na que baixo o seu nome estaba escrito:

> Enviado del diario "La Razón" de Montevideo. Comisionado por el Ministerio de Industrias del Uruguay. Corresponsal viajero de la revista "Fray Mocho" de Buenos Aires.

Como recordaría Salaverri cincuenta anos despois en *El Día* de Montevideo:

> La tarjeta "se las traía", para decirlo con expresión castiza, de ambiente y momento... [y] ... necesariamente tales cargos debían inspirar confianza y abrir puertas... [de modo que]... Fuera por las misiones, fuera porque se guardase algún recuerdo nuestro en aquella casa, el hecho es que se nos hizo pasar.

E así, o reporteiro foi conducido a un dormitorio onde xacía o escritor, indisposto a causa dunha *afección nerviosa*.

> No era cierto que Valle-Inclán hubiera salido. Valle-Inclán estaba en la cama, indispuesto. Y la esposa alejaba las visitas, para que nadie importunara al enfermo (...) Valle-Inclán, la tarde de nuestra visita, estaba como lo habíamos visto cuando lo frecuentábamos en Buenos Aires. Había venido a esta América –y estuvo en Montevideo- con la compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza. Tenía en ella un papel decorativo, y acompañaba a su joven esposa Josefina Blanco, que era la primera dama joven del aristocrático conjunto.

Salaverri coñeceu a Valle-Inclán na viaxe que o escritor galego realizou entre o 23 de abril e o 14 de novembro de 1910 a Arxentina, Paraguay e Chile aproveitando a xira sudamericana da compañía teatral da súa muller. Entrevistouno a comezos de xuño en Buenos Aires para a revista *Bohemia* de Montevideo[1], que publicou a entrevista o 15 dese mesmo mes[2] inserindo unha narración do xornalista titulada *De tierra fragosa* cunha dedicatoria "Al divino don Ramón" e unha escena de *Cuento de Abril*.[3]

O xornalista e escritor Vicente Adolfo Salaverri (1887-1971) naceu en Viniegra de Abajo (La Rioja-España) e emigrou sendo neno a Buenos Aires, onde se iniciou moi novo no periodismo, primeiro en prensa anarquista e logo como redactor en *El Diario Español*. En 1909 cruzou o Río da Prata para instalarse no que remataría sendo o seu país de adopción, Uruguai. Sen abandonar as súas colaboracións en xornais e revistas arxentinas como *Caras y Caretas*, *Fray Mocho* ou *Nosotros*, integrouse en Montevideo nas redaccións de *El Siglo*, *El Telégrafo*, *El Día*, *El Ideal*, *La Mañana* e *La Razón* -do que chegou a ser director- e de revistas como *Bohemia*.[4]

Pero ademais do xornalismo, Salaverri tamén cultivou a creación literaria e o ensaio. Foi autor de comedias, dramas e sainetes como *Resurrexit* (1909), *La mala vida* (1912) e *Del picadero al proscenio* (1913); de libros de contos de temática costumista rural rioplatense como *La vida humilde* (1912), *La locura del fauno* (1914), *Cuentos del Río de la Plata* (1923) ou *El Manantial* (1928); de novelas como *El corazón de María* (1919), *La mujer inmolada* (1920), *Este era un país* (1920), *El hijo del león* (1922), ou *Reformarse es vivir* (1924)[5]. No seu labor de ensaísta hai que sinalar a preparación de antoloxías –cabe destacar aquí a divulgación en España, a través da editorial

[1] "Comienzos de junio [1910], el periodista Vicente A. Salaverri le hace una entrevista para la revista *Bohemia*. Valle-Inclán le pregunta por la dirección de su amigo Rafael Barret, a quien conoce del Madrid de fines de siglo. Salaverri la consigue a través de la revista *Caras y Caretas*." Hormigón, J. A., *Valle-Inclán, Biografía cronológica (1866-1919)*, volumen I, Publicaciones de la ADE, Madrid, 2006, p.522.

[2] Vicente A. Salaverri, "Bohemia en Buenos Aires. Una visita a Valle-Inclán", *Bohemia*, Montevideo, III, nº37, 15 de junio de 1910, pp. 1-2. Reeditaron esta entrevista: Virginia Milner Garlitz en *Andanzas de un aventurero español por las Indias. El viaje de Valle-Inclán por Sudamérica en 1910*, PPU, Barcelona, 2010, pp. 135-137; e Javier Valle-Inclán Alsina/Teodomiro Cardalda en *Diario de Arousa*, "Especial 75 aniversario da morte de don Ramón María del Valle-Inclán", Vilagarcía de Arousa, 30 de xaneiro, pp. 22-23.

[3] Hormigón, J.A. op. cit. pp. 523-4.

[4] Nunha semblanza aparecida en *La Mañana* de Montevideo en 1957 [sen data] cando cumpría setenta anos, titulada "Vicente A. Salaverri, el escritor, el periodista, el hombre" era cualificado como "hombre de vastas lecturas y espíritu dinámico (...); observador fugaz" e valorado como "uno de los cronistas que más contribu-yeron a agilizar nuestro periodismo", autor de un tipo de "crónica de perfiles agudos, que captó los hechos, dándoles amenidad literaria".

[5] Para o crítico Zum Felde "Salaverri ha llevado a la novela y al cuento mucho de la técnica sintética y ágil del periodismo. Como cronista, tenía ya algo del arte del narrador; como narrador, tiene algo del arte del cronista. Sus

valenciana Cervantes, de escritores uruguayos en títulos como *El teatro de Florencio Sánchez* (1917) e *El teatro de Ernesto Herrera* (1917)[6] -e a publicación de varios volumes nos que reuniu moitos dos dos seus traballos críticos, notas e reportaxes.

Entre os últimos está *Los hombres de España. Desde Maura al Vivillo. Interviús a políticos, artistas y toreros* que viu a luz en 1918 na editorial montevideana do vigués Maximino García[7]. Este libro é o resultado dunha serie de entrevistas realizadas na viaxe que con tal fin fixo por España en 1913, na que conversou, entre outros, co famoso bandoleiro Joaquín Camargo Gómez, alias "El Vivillo" (1866-1929) e, salvando as distancias, con escritores como Valle-Inclán.

A entrevista a Valle apareceu entre as páxinas 40 e 46 dese volume co epígrafe, "Ramón del Valle-Inclán. Rasgos peculiares del artífice. Sus ideas estéticas. De los asuntos y del estilo. Causticismo e ironía (Madrid, junio de 1913)" e en 1983 foi rescatada do esquecemento por Dru Dougherty en *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*[8], traballo pioneiro neste ámbito de estudos valleinclanianos. No comentario previo a esta entrevista titulado "Estética del teatro..." (p.44), Dougherty sinalaba a importancia da mesma, pois sendo realizada "Cuatro meses después de la cuestión de *El Embrujado* (...) Gracias a las notas de éste [Salaverri], quedan a la vista ciertas ideas que guiaban a don Ramón en su época de transición". Trátase, en efecto, dun texto citado con frecuencia pola crítica á hora de abordar cuestións como as relacións do escritor co sistema teatral español; a súa conciencia de ser o primeiro escritor español en harmonizar o lírico e o grotesco e reivindicar a Goya como precedente; a da elaboración da súa prosa; ou a da estruturación de novelas como a *Sonata de Estío*.

Sen embargo, o texto incluído en 1918 en *Los hombres de España* non foi o único que saíu das notas que Salaverri tomou aquela tarde de xuño de 1913 cando conversou con Valle-Inclán na casa da madrileña rúa Fuencarral. O 29 de decembro de 1963 o suplemento dominical do xornal *El Día* de Montevideo publicaba "a toda plana" unha "crónica da entrevista" titulada "Nuestra visita al 'divino' Valle Inclán hace cincuenta años". E non se trata dunha reedición do publicado en 1918 -aínda que reproduce o



Antigo *Hotel Morini*, hoxe dependencia estatal, na céntrica rua Soriano, onde se aloxaron os Valle en Montevideo (cit. Virginia Milner Garlitz, *Valle-Inclán y la gira americana de 1910*, págs. 91-121 in *Valle-Inclán (1898-1998): escenarios*, USC, 2000).

relatos, y especialmente "Este era un país", que le dio nombradía de escritor, están situados en término medio singular entre el periodismo y la literatura". Citado en *La Mañana* de Montevideo, 1957 [s.d.].

[6] "Dio a conocer en España a Florencio Sánchez –hay un prólogo memorable- a Juana de Ibarbourou, a Delmira Agustini, a Horacio Quiroga, al argentino Benito Lynch…", *La Mañana*, Montevideo, 1957.

[7] "Espíritu abierto y generoso, ardiente simpatizante de toda inquietud intelectual, divulgó entre nosotros 'Los hombres de España', y llevó hasta la península, nombres que allá se desconocían, aunque aquí ya tenían una resonancia". *La Mañana*, Montevideo, 1957.

[8] Dougherty, Dru, 1983, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Espiral-Fundamentos.

substancial dos asuntos tratados no mesmo- senón dunha reescritura feita en 1963 a partir das notas tomadas na entrevista de 1913, na que aparecen datos omitidos en 1918 e novos parágrafos sobre a obra e figura de Valle-Inclán escritos con posterioridade á súa morte. Parécenos, polo tanto, oportuno proceder aquí ao cotexo dos dous escritos e por iso no apéndice documental, ademais de dar a coñecer o texto de 1963 –ata o de agora esquecido nas hemerotecas-, reproducimos a carón o xa coñecido de 1918. Pois ben, a lectura comparada de ambos revela tres tipos de diferenzas.

A primeira –que cabía esperar- consiste na presenza en "Nuestra visita..." de parágrafos enteiros escritos "a posteriori", desde a perspectiva de 1963, como por exemplo a afirmación de que

> En aquella época –era "la bella época"- parece que era cosa fácil dar en Madrid con buen servicio.

ou os dedicados a recordar a figura dun Valle-Inclán xa morto

> Este gran Don Ramón (...) distaba de tener todavía la cabeza artística –todo plataque apresaron los fotógrafos ya en años postreros. Aquella augusta cabeza que se vio reposar, por fin, en la capilla ardiente y que apresó oportuno Masida (sic)

Tamén presenta comentarios erróneos alusivos ao lugar e data de nacemento[9] así como á primeira viaxe a México, debedores da moi valleinclaniana "alterbiografía" mítico-lexendaria- fomentada polo propio escritor- que dun tempo a esta parte está sendo superada grazas a traballos ben documentados.

> A fin de cuentas, no se sabe bien si nació en Puebla del Carminal (sic) (Galicia), en cuya iglesia figura su anotación. Afirmaba él que la madre lo echó al mundo embarcada, en medio de la ría de Arosa. Contaba su viaje a México (donde fue lector de Maximiliano) como de mera circunstancia: le interesó ese país porque era el único del mundo que podía ponerse con X: México.

Un segundo grupo ten que ver coa revelación de datos –recordados ou tomados da relectura das notas- anteriormente silenciados, que explican a aceptación da realización da entrevista por Valle-Inclán. Así, o contido da tarxeta de presentación que lle franqueou o paso, feito que suxire un especial interese do matrimonio Valle-Inclán nos medios publicísticos hispanoamericanos; ou a nota relativa á primeira toma de contacto co escritor na viaxe americana de Valle:

> Valle-Inclán, la tarde de nuestra visita, estaba como lo habíamos visto cuando lo frecuentábamos en Buenos Aires.

Pode incluírse aquí tamén a contundente afirmación de Salaverri sobre a discutida[10] estancia de Valle na capital uruguaia en 1910.

> Había venido a esta América –y estuvo en Montevideo-

A última das diverxencias -tal vez a máis importante- afecta ás declaracións de Valle-Inclán que Salaverri transcribe "literalmente", en estilo directo, deixándo-

[9] Como se sabe, Valle-Inclán naceu ás seis da mañá do 28 de outubro de 1866 en Vilanova de Arousa. Tiña pois, 69 anos, cando morreu o 5 de xaneiro de 1936 en Santiago de Compostela, e non 66, como di Salaverri.

[10] Valle si estivo en Montevideo, acompañando á súa muller, tal como se desprende da dedicatoria asinada nesta cidade ao intelectual uruguaio Osvaldo Crispo Acosta (1884-1962). Ver: Darío Villanueva, "1902: Valle, Gide, Yeats" in Anales de la literatura española contemporánea, Anuario Valle-Inclán III, Volume 28, Issue 3, 2003, pp. 495-517.

lle a palabra ao escritor. Se comparamos parágrafos que deberían ser idénticos, resulta que non o son "ao pé da letra". Valle di o mesmo e, por suposto, as ideas e opinións que expresa están reproducidas con fidelidade polo entrevistador, pero non con exacta e total literalidade, o que ven en apoio da precaución filolóxica de non considerar as entrevistas como "textos" atribuíbles por completo ao escritor. Así, cales foron exactamente as palabras pronunciadas por Valle?: as transcritas en 1918, en 1963, ou un arquetipo oral que nunca coñeceremos?

> 1918.- Es curioso –ceceaba Valle-Inclán-; yo me he quedado con la idea de que en el Río de la Plata hace frío. Es claro: nos tocaron días muy crudos. Acaso los sentimos más porque las casas y los teatros son poco confortables. Ese cemento armado que allí tanto se emplea es una cosa fatal.
>
> 1963.- Es curioso –ceceaba Valle-Inclán-: yo me he quedado con la idea de que en el Río de la Plata hace mucho frío. Parecería que el tiempo de invierno que nos tocó era poco sólito. Tanto las casas como los teatros en que anduvimos no resultaban confortables. Ese cemento armado del que ustedes abusan tiene su parte.

> 1918.- -Inexacto. Tan inexacto que cuando una obra me lleva más de un mes, la dejo. Yo trabajo espoleado por la fiebre, con facilidad. No le ocultaré que, en un principio, pensaba, limaba, corregía la construcción. (...)
>
> 1963.- Yo trabajo espoleado por la fiebre, con facilidad. Tengo un asunto y lo desarrollo sin tortura, pronto y con placer. Cuando veo que una obra me va a llevar más de un mes, la dejo para que madure en la mente. (...)

Xa para rematar, cómpre comentar que este último parágrafo, o de 1963, conclúe cunha declaración de Valle-Inclán en absoluto reproducida na versión de 1918.

> (...) Hay escenas que las hago porque creo haberlas visto. Acaso esto sea porque heredamos células cerebrales. Y lo que yo creo haber visto lo presenció, por ejemplo, un tío abuelo.

Interesante manifestación que acaso aporte unha nova clave explicativa ao estudo da saga de personaxes que ostentan apelidos familiares do escritor como son Don Juan Manuel Montenegro ou Pedro Bolaño. É tamén



La esfera, **1915.**

Vicente A. Salaverri

El escritor, el periodista, el hombre

Setenta años pueden ser muchos años; o pueden no ser tantos. Depende del hombre que los lleve: que los años, como la mala suerte y la ropa, hay que saber llevarlos. Don Vicente A. Salaverri acaba de cumplirlos, y es de los que saben llevarlos magníficamente, de los que saben ubicarse en la vida, extraer todos sus jugos y satisfacciones, sobrellevar todos los trabajos sin padecerlo, hacer una plenitud de cada edad, y llegar a la etapa de la decadencia sin haber decaído, espiritualmente frescos y aún físicamente lozanos. Salaverri ha arribado a sus setenta años intelectualmente tan activo como en su mejor madurez; algo que se está demostrando permanentemente, incluso en estas páginas, de las que es colaborador regular y siempre entusiasta. Esto: el entusiasmo, el ánimo cordialmente discutidor y la curiosidad permanente, la palabra ágil, el consejo pronto y experiente, la atención fija en el panorama del mundo, todo esto nos está hablando con mayor elocuencia de la que nosotros podríamos gastar de una lozanía mental, de una bien conservada gallardía física, de un espíritu en vigilia.

Si quisiéramos historiar, aún suscintamente, los avatares literarios y la simultánea aventura personal de Vicente A. Salaverri, la empresa nos exigiría tiempo y espacio de que no disponemos. Pero es preciso señalar que nuestras letras le deben mucho a este español afincado en la tierra uruguaya, arraigado debiéramos decir, hasta consustanciarse con ella y con nuestros anhelos nacionales. Nacido en La Rioja, España, el 25 de enero de 1887, Salaverri llegó niño al Río de la Plata; estuvo primeramente en Buenos Aires, donde se inició en el periodismo y donde habría de mantener siempre fuertes y perdurables vinculaciones. En 1909 vino al Uruguay, incorporándose al diarismo montevideano. Se le recuerda como uno de los cronistas que más contribuyeron a agilitar nuestro periodismo, junto con Samuel Blixen y algún otro. La observación fugaz, el artícu- gracia y donaire, "la crónica de per- gracia y donaire, "l crónica de perfiles agudos y nerviosos, que captó los rasgos más característicos y sugestivos de los hechos, dándoles amenidad literaria", tuvieron un gran cultor en Salaverri, hombre de vastas lecturas y espíritu dinámico. Fue redactor de "La Razón", "El Siglo", "El Telégrafo", "El Día", "El Ideal", colaborando simultáneamente en las grandes revistas argentinas, como más tarde lo haría en otras publicaciones de nuestro país, incluyendo LA MAÑANA.

Zum Felde relacionaba esa actividad incesante y nerviosa del periodista de excepción que había en Salaverri con sus trabajos de enjundia literaria: "Salaverri ha llevado a la novela y al cuento mucho de la técnica sintética y ágil del periodismo. Como cronista, tenía ya algo del arte del narrador; como narrador, tiene algo del arte del cronista. Sus relatos, y especialmente "Este era un país", que le dio nombradía de escritor, están situados en término medio singular entre el periodismo y la literatura".

Todo era simultáneo en Salaverri, por aquellos años de fecunda actividad: el periodismo, la literatura, el ruralismo, la labor de conferenciante, los viajes, a todo lo cual se sumaría luego su largo y eficiente trabajo en la dirección del "Diario Oficial". Escribía cuentos, preparaba novelas, viajaba, hablaba de la gente y hacía hablar a la gente, descubría valores que habrían de ser singulares —caso de Juana de Ibarbourou— ganaba concursos, escribía y estrenaba obras de teatro, experimentaba en el campo, devoraba lecturas, y se iba construyendo esa filosofía tan personal que haría eclosión después de la cincuentena, y de la que habría de decir el ilustre Roberto F. Giusti que "equilibra el epicureísmo con el estoicismo".

La bibliografía de Salaverri agrupa más de veinte títulos principales, y su variedad es índice elocuente del eclecticismo de un autor para quien no había disciplina difícil. Hay en esa lista libros de cuentos como "La vida humilde", de 1912, "La locura del Fausto", de 1914, "Cuentos del Río de la Plata", de 1922, "El Manantial" de 1923. En este último volumen, uno de los relatos, "Los Troperos", es de antología, y ha sido señalado reiteradamente por los más autorizados críticos continentales y españoles. De esta obra, dice Zum Felde: "En "El Manantial", nuevo libro de narraciones de campo, mantiene Salaverri su manera personal, breve, sintética, impresionista, acaso más ajustada que en sus trabajos anteriores, y depurado el léxico. Hay en estos cuatro cuentos una vigorosa pintura de ambiente, trazos psicológicos de los tipos, muy certero movimiento dramático, simple y emocionante. El cuadro "Los Troperos", ya señalado por Benito Lynch, es, sin duda, una de las más fuertes páginas del costumbrismo platense".

También hay en la bibliografía de Vicente A. Salaverri novelas bien recordadas: "El corazón de María", de 1919, "La mujer inmolada", de 1920, "Este era un país", de 1920 y con ediciones varias, "El hijo del león", de 1922, "Reformarse es vivir", de 1924. Del arte del novelista escribió en Buenos Aires Emilio Suárez Calimano: "Cuando Vicente A. Salaverri publicó su primera novela de ambiente campero, entró, con ella, en las letras rioplatenses, un observador seguro, de visión aguda y penetrante sinceridad". Y Eugenio D'Ors sobre "Este era un país": "Me ha dejado la impresión de cosa fuerte y racial, digna de un escritor de estirpe". De "El hijo del león" escribía Benito Lynch: "En medio de sus amenidades de romance, se preocupa a fondo de problemas que, a pesar de su importancia, nunca interesaron hasta hoy la atención de los novelistas nativos. Es la novela que con más enjundia y seriedad se haya escrito en esa o en esta orilla del gran río". José Pereira Rodríguez afirmaría después: "De los que están en plenitud de producción en el grupo del "novecientos" uruguayo, Salaverri viene a resultar el más infatigable, el más perseverante y el más dedicado a la atenta observación del medio campesino, impulsado a ello, quizás, por su dinámica actividad. Salaverri es, por ahora, el único que consagra en el Uruguay su existencia de literato a documentar, para lo porvenir, la época actual".

También, desde luego, reunió Salaverri en volúmenes muchos de sus ensayos, de sus trabajos críticos, de sus nota y reportajes, y hasta seleccionó antologías. Espíritu abierto y generoso, ardiente simpatizante de toda inquietud intelectual, divulgó entre nosotros "Los hombres de España", y llevó hasta la península nombres que allá se desconocían, aunque aquí ya tenían una resonancia.

Dió a conocer en España a Florencio Sánchez —hay un prólogo memorable— a Juana de Ibarbourou, a Delmira Agustini, a Horacio Quiroga, al argentino Benito Lynch, a los que difundió la Editorial Cervantes por sugestión suya.

Por esta somera enumeración ya se comprueba cómo ha sido de varia, intensa y continuada la actividad intelectual de Vicente A. Salaverri, a la que aún habría que sumar su trajinada vida de funcionario de la nación en tareas de alta responsabilidad.

Y, entretanto, en medio a ese derroche obstinado de energías mentales, Salaverri se daba tiempo para "vivir" —en el más amplio y mejor sentido de la palabra— virtud y posibilidad que no todos podemos disfrutar. Quizás a esto de haber vivido plenamente cada edad —él dice que fue joven cuando debió serlo y hombre maduro en el minuto preciso— se debe su particular manera de ver la existencia humana, y la suya en especial. Porque Salaverri —sabido o no, es un optimista. Un optimista no es solamente un hombre que sabe ponerle buena cara al mal tiempo, sino más bien aquel que sabe sacarle también una tajadita de satisfacción aún incluso a los malos ratos. Tal vez se deba decir que Salaverri ha tenido la íntima sabiduría del bien vivir, dándole a la expresión un sentido de aprovechamiento. La vida es una aventura, pero la generalidad la convertimos simplemente en un pagaré, y nos pasamos la mitad de la existencia tratando de cobrar y la otra mitad lamentando haber sido estafados. Salaverri ha vivido plenamente su aventura vital; la ha gozado; la goza aún, en sus flamantes setenta años.

Y esa filosofía personal que se ha fabricado para su propio uso —digámoslo fervorosamente— le impide "descolocarse" que es el defecto en que caemos casi todos.

Don Vicente Salaverri tiene una linda manera de ver la vida; la tuvo siempre. Buscando adjetivos para calificarla, quizás debamos decidirnos por este: cordial. Todo en Salaverri es comunicativo, abierto, cordial. Cuando habla, o cuando difunde esas pequeñas "obleas" de su saber, que condensan una modesta pero sincera filosofía del vivir, no hay diferencia: el hombre se parece al autor hasta confundirse totalmente con él; y uno aprende "cosas" con los dos.

Uno de los rasgos más notables de este hombre profundamente, ricamente humano —y tan poco intelectualizado que siente, al hablar de sí, la tentación irresistible de olvidarse que ha sido un brillante periodista en aquellas horas de periodismo realmente brillante, y un excelente novelista, y un ensayista y crítico de fuste, y hasta un revelador de valores que después fueron consagrados por los que no tuvieron su golpe de vista— uno de sus rasgos más destacados, decíamos, es su simpatía por lo que se inician en las, a menudo, ásperas disciplinas intelectuales. Salaverri es un "impulsor" nato: lo fue cuando, en plena actividad, dió algunos espaldarazos consagratorios; lo es ahora, allí donde descubre alguien a quien vale la pena "empujar". Después de esto, decir que Salaverri es un hombre bueno, generoso, amplio de miras, es caer en redundancia.

Don Vicente Salaverri ha cumplido 70 años. Una edad en la que generalmente, la gente se jubila a sí mismo y se sienta a mirar a los demás. Pero esto no puede rezar con él. Simplemente, no concebimos que se quede quieto.

Tampoco lo deseamos. Al fin de cuentas, sólo se trata de "sus primeros setenta años".



1909. — La edad del romanticismo y las ideas "libertarias". Estreno de "Resurrexit"



1913. — Viaje y entrevistas de donde sale el libro "Los hombres de España"



1922. — La sazón del narrador de costumbres del campo: "Este era un país" y "El hijo del León"



1927. — 3ª edición de "Este era un país", lanzada por la casa Gili de Barcelona.



significativo que Valle-Inclán pronuncie estas palabras precisamente en 1913, o ano no que escribe "Mi bisabuelo", relato no que un bisneto-narrador recorda as fazañas do seu bisavó Don Manuel Bermúdez, homónimo do real do escritor morto en 1825.

OS DOUS TEXTOS

Texto de 1963

Nuestra visita al "divino" Valle-Inclán hace cincuenta años

Corría el mes de junio cuando fuimos a llamar a la casa del muy peregrino ingenio Don Ramón del Valle Inclán. A esa altura del año 1913 el calor aún no había hecho de Madrid esa "sartén de Castilla" que hace buscar desolados las playas y los pueblos de sierra a cuantos habitantes de la Villa y Corte disponen de algunos medios. Vivía Don Ramón en una calle céntrica. Fu[e]ncarral. Cuando llamamos en la casa, salió a abrirnos una muchacha blanca y blonda con aire de princesa sajona. Los celtas españoles. En aquella época –era "la bella época"- parece que era cosa fácil en Madrid dar con buen servicio.

-No está el señor –nos dijo la doméstica-. Ha salido.
-¿También salió la señora?
-La señora, no.

-Pues pásele esta tarjeta.

La tarjeta "se las traía", para decirlo con expresión castiza, de ambiente y momento. La presunción juvenil hizo una impresión efectista, aunque sin mistificación. Se leía bajo el nombre: "Enviado del diario "La Razón" de Montevideo. Comisionado por el Ministerio de Industrias del Uruguay. Corresponsal viajero de la revista "Fray Mocho" de Buenos Aires".

Necesariamente tales cargos debían inspirar confianza y abrir puertas.

Fuera por las misiones, fuera porque se guardase algún recuerdo nuestro en

Texto de 1918

Ramón del Valle-Inclán. Rasgos peculiares del artífice. Sus ideas estéticas. De los asuntos y del estilo. Causticismo e ironía

¡Ah, don Ramón, el artífice, el divino!... Yo que lo admiro –y no digo que hube de imitarle porque Valle-Inclán es inimitable- mal podía dejar de aparecer por su casa.

Fui a la calle Fuencarral:

•

•

-¡No está!- me dijo una doncella, blonda y blanca como una princesa sajona.

Pensé en Josefina Blanco, la gentil compañera del maestro.

-¿También salió la señora?

-La señora no –dijo la sirvienta.

- Pues pásele esta tarjeta.

•

•

•

•

Un minuto después tornaba tan gentil joven rogándome que entrara. El taumaturgo estaba en casa, pero indispuesto, y no quería recibir a nadie. Conmigo

Texto de 1963

aquella casa, el hecho es que se nos hizo pasar.

¿Y a donde fuimos llevados? Nada menos que al dormitorio del insigne autor de "Flor de Santidad" y "El Yermo de las Almas", con las "Sonatas", los libros de Don Ramón más celebrados por aquel entonces.

No era cierto que Valle-Inclán hubiera salido. Valle-Inclán estaba en la cama, indispuesto. Y la esposa alejaba las visitas, para que nadie importunara al enfermo.

Nunca olvidaremos aquel momento, en que estrechamos la mano –la única mano- del soberbio escritor. Estaba recostado en dos almohadas. La manga izquierda de la blanca camisa aparecía vacua. Y notamos más arriba, movedizo y trágico, el muñón. El escalofrío fue imposible de evitar.

"Este gran Don Ramón de las barbas de chivo", como cantó Rubén Darío, distaba de tener todavía la cabeza artística –todo plata- que apresaron los fotógrafos ya en años postreros. Aquella augusta cabeza que se vio reposar, por fin, en la capilla ardiente y que apresó oportuno, con su lápiz, Masida[11].

Valle-Inclán, la tarde de nuestra visita, estaba como lo habíamos visto cuando lo frecuentábamos en Buenos Aires. Había venido a esta América –y estuvo en Montevideo- con la compañía de María Guerrero y Díaz de Mendoza. Tenía en ella un papel decorativo, y acompañaba a su joven esposa Josefina Blanco, que era la primera dama joven del aristocrático conjunto.

La cabeza de Valle Inclán en aquel tiempo, con la larga barba caprínea, que cantó Darío, tenía unánimes cabellos negros. Era realmente una testa ascética la de nuestro hombre. (Motilona, habría escrito él). Los ojos movedizos, de expresión cambiante, abroquelados en los

Texto de 1918

hizo excepción.

-¡Grande amigo! –clamé con alborozo, tomando su mano, su única mano, esa mano que, como la de Cervantes, era demasiado gloriosa para necesitar de compañera.

Valle-Inclán hallábase en cama. Su busto ahilado emergía de las sábanas, reclinándose en almohadas. La manga izquierda de la alba camisa aparecía vacua. Y vi insinuarse arriba, movedizo y trágico, el muñón.

Admiré, otra vez más, la cabeza ascética del estupendo prosista; sus ojos cambiantes, abroquelados con los quevedos; su nariz noble; las luengas barbas que a Rubén Darío parecieron de chivo y a mí se me antojan de santo: de un santo docto y austero que el Greco trasuntó.

[11] Trátase do pintor galego Carlos Maside (Pontecesures [Pontevedra] 1897-1958, Santiago de Compostela). Posible errata de imprenta.

Texto de 1963

"quevedos"; la nariz noble, y la boca con un esguince burlesco que los bigotes sedeños no alcanzaban a ocultar. Había mucho de personaje del Greco en aquella austera figura que parecía haber salido de un cuadro de Toledo.

Hablamos del viaje a América y Josefina recordó a Montevideo:

-Aquello es muy bonito –decía la grácil mujercita, asomando los piececillos inverosímiles bajo la fimbria del holgado "robe de chambre".

-Es curioso –ceceaba Valle-Inclán- : yo me he quedado con la idea de que en el Río de la Plata hace mucho frío. Parecería que el tiempo de invierno que nos tocó era poco sólito. Tanto las casas como los teatros en que anduvimos no resultaban confortables. Ese cemento armado del que ustedes abusan, tiene su parte.

Lo decía con tanta majestad, que se hubiera creído que hablaba de alta poesía con el Dante. Esto del hablar engolado era tan de Valle Inclán como el gracioso ceceo: algo invencible. Por lo original, pareció siempre un personaje escapado de sus propias novelas. Para ofrecernos su Marqués de Bradomín de las "Sonatas", no tuvo que hacer más que dos cosas: fantasear, cosa ingénita en él; y verse como siempre se veía: fantaseado.

Josefina Blanco (Josefinita, le decía Doña María Guerrero), gustaba de hablar, que no en vano era mujer. Durante sus parlamentos, Don Ramón se aprovechaba para llevarse a la nariz una bella rosa recién cortada que tenía en la mano.

Hubiérase creído más que un cuadro real, una cosa de teatro aquella escena.

A Don Ramón lo retenía en el lecho una afección nerviosa.

-Es que trabaja mucho –protestó- la señora.

Y no mentía, como desprendiéndose

Texto de 1918

Hablamos de América. Josefina Blanco recordó a Montevideo:

-¡Aquello es muy bonito! Glosaba, asomando los piececillos inverosímiles bajo la fimbria del "robe de chambre".

-Es curioso –ceceaba Valle-Inclán-; yo me he quedado con la idea de que en el Río de la Plata hace frío. Es claro: nos tocaron días muy crudos. Acaso los sentimos más porque las casas y los teatros son poco confortables. Ese cemento armado que allí tanto se emplea es una cosa fatal.

Lo decía solemnemente. Como si estuviera hablando de poesía con el Dante. Valle-Inclán siempre es así. Extraño. Engolado. Pintoresco. En él, la vida y la novela se confunden. Se diría una novela hecha hombre por una genialidad de Dios!...

Mientras hablaba su mujer, Valle-Inclán llevábase a la nariz una rosa recién cortada que tenía en la mano.

Hubiérase creído, más que un cuadro real, un lienzo aquella escena.

--¿Y qué le retiene en el lecho? –le he preguntado.

-Una afección nerviosa. La considero leve.

-¡Es que trabaja mucho! –balbuce Josefina.

Texto de 1963

bien de las palabras del marido:

-Tres son los libros que doy ahora a la estampa. “El Embrujado” debe aparecer en estos días; lleva como subtítulo “Tragedia de tierras de Salnés”. Dentro del mes debe estar impresa en pliegos “La Lámpara Maravillosa”, una mística estética; y ha de seguir a poco, “La Marquesa Rosalinda”, que viene a ser una farsa.

-Pero esa farsa ya fue al teatro –le observamos nosotros.

-Pero el teatro no fue a ella. Ni Díaz de Mendoza ni ninguno de los compañeros la entendió. Sólo María Guerrero recitó los versos como yo los escribí. Pero el que estuvo más desconcertado fue el director.

-¿Y el público, Don Ramón?...

-El público estuvo como el director. Pero no le carguemos el sambenito a los espectadores. Ellos oyeron una obra... que no era la mía. Por eso estoy deseando que salga el libro. No me es grato aparecer como hacedor de disparates. Para eso están los hermanos Álvarez Quintero ahí.

Lanzó el dardo con naturalidad que pasmaba. También “cortó” en nuestra presencia a Cavestany, Marquina y otros ingenios con éxito en el momento. Ni el venerable Don Benito Pérez Galdós, con el que estaba resentido por no haber influido en un estreno cuando aparecía como dirigiendo el Teatro Español, se escapó de la quema.

Ceceaba:

-Ese Don Benito está hecho para todo un tacaño. Se ha pasado el verano con un traje de rayadillo.

Pero volviendo a “La Marquesa Rosalinda”, Valle Inclán estaba lleno de fe. Los años le dieron la razón. Nos hizo esta bella exégesis:

-Es una obra de rancio sabor. El pro-

Texto de 1913

-¿Prepara usted un nuevo libro?

-Doy tres a la estampa. En este mes acaso tenga ya impreso *La Lámpara maravillosa*. Se trata de una estética mística. Luego *La marquesa Rosalinda*, una farsa...

-¡Que se estrenó!

Dibujan una mueca dubitativa los labios del maestro. Luego dice parsimonioso, como vacilante:

-Sí...se puso...en escena. Creo que ni Díaz de Mendoza ni ninguno de sus compañeros la entendió. Apenas si María Guerrero dijo los versos como yo los escribí.

-¿Y el público, don Ramón?

-Al público creo que le sucedió lo mismo que al director. Bueno, no hay que echar el sambenito sobre los espectadores. Ellos no oyeron mi obra. Por eso estoy deseando que salga el libro. No me es grato aparecer como hacedor de disparates. ¡Ya están los Quintero ahí!

-Deme alguna luz, maestro, sobre *La marquesa Rosalinda*.

-Es una obra de rancio sabor, en la que la índole del verso determina el movimiento de la misma. Lo dramático se mezcla

Texto de 1968

pio verso determina el movimiento de la farsa. Lo dramático se mezcla con lo melancólico y lo grotesco. Las tiradas jocosas tienen una medida. Y las partes fuertes tienen un verso muy distinto.

•

Sobre un mueble cercano tenía las pruebas de imprenta. Y nos leyó unas escenas magníficas. Las rimas fastuosas semejaban esos trabajos de oro repujado, que los orfebres exornan con deslumbrante pedrería. Valle Inclán nos hizo notar que había palabras finales de verso que sólo tenían un consonante en nuestro idioma. Pero había algo que le satisfacía aún más:

-Soy yo aquí, con este trabajo, el primer literato castellano que armoniza lo lírico y lo grotesco en una obra de arte. Goya se hizo famoso porque acertó a rimar lo grotesco y lo trágico en lienzos estupendos. Ese es el milagro de nuestro artista, sordo, brutal y glorioso.

•

•

•

La calidad de Valle Inclán literato, surgía rotunda también leyéndonos, en las pruebas (que le habían llevado pocas horas antes) de "El Embrujado". Calificaba de suave y leve, tal una prosa rítmica, el verso que había usado para esta tragedia. Nos dijo con orgullo caballeresco:

-Busqué palabras de dos o tres sílabas para dar al castellano una armonía no encontrada hasta ahora.

*

Texto de 1918

con lo melancólico y con lo grotesco. Las tiradas jocosas tienen una medida. Las partes fuertes tienen un verso muy distinto. En boca de los intérpretes, mis rimas parecían una mala prosa. Hasta los críticos –tan comedidos con el matrimonio Guerrero-Mendoza- dijeron esto que ahora digo yo.

Da la casualidad que sobre un mueble inmediato están las pruebas de imprenta. Valle-Inclán me lee varias escenas. Magníficas, estupendas escenas, donde las rimas fastuosas se han juntado como las perlas en una diadema. Hay palabras que sólo tienen otra que sea consonante en nuestra lengua. Y el autor de las *Sonatas*, con su paciencia de orfebre, la ha encontrado.

-Yo tenía mucho deseo de escribir esta obra –me cuenta Valle-, porque implicaba una innovación. Era yo el primer literato castellano que armonizaba lo lírico y lo grotesco en una obra de arte. Esos elementos, ayuntados, no se dan en España.

-Se dan, maestro. Y perdone. Se dan en las danzas gitanas.

-Cierto. Pero en las danzas gitanas nada más. Goya rimó lo grotesco y lo trágico en sus lienzos estupendos. Mas, cabe reconocer, que fue una excepción ese artista sordo, brutal y glorioso.

-¿Y *El embrujado*, de que tanto habló la prensa?

-También se imprime. Es una tragedia escrita en un verso suave, leve, como una prosa rítmica. El ritmo está en la cantidad de sílabas que tienen las palabras. Busco palabras de dos o tres sílabas, a fin de dar al castellano una armonía que nunca hubo de descubrírsele. El asunto es por el estilo del que integra Romance de Lobos, aunque menos extenso. Me he inspirado en la historia antigua, a base de leyenda. Es algo ingenuo, sencillo y bárbaro.

Texto de 1963

Se han referido muchas historias de Valle Inclán que distan de ser exactas. Por lo pronto, en el Río de la Plata no se le conocieron estridencias. En Madrid ya fue otra cosa. Sin duda era vivo de genio y por ello la amputación del brazo. Aunque él hizo literatura del episodio, la gangrena le vino por la herida de un sillazo que le propinó otro escritor –notable escritor-, Manuel Bueno, a quien Valle Inclán denominaba Manuel Malo.

Era cáustico y, naturalmente, sus ironías levantaban ampollas. Tras un escándalo en un teatro, llama "animal" al policía. Y como el Comisario pretende hacerle reconocer que llamar animal a su subordinado es una ofensa, Don Ramón le dispara la lanza de su verbo:

-Tratándose de ese hombre, lo de animal no es una ofensa, es una definición.

Decía de Cervantes que era un escritor mediocre. El "Quijote", según sus palabras, no pasaba de constituir un libro popular.

En todos los casos, lo extraordinario era el valor que demostraba aquel hombre flaco y mutilado, puros huesos, para sostener las más radicales opiniones. En España no encontraban con quien compararlo, dadas sus paradojas y excentricidades, y entonces recordaban de Francia a Barbey D'Aurevilly. "El más difícil tipo de español que se conoce", dijo de él otro raro: Ramón Gómez de la Serna.

A fin de cuentas, no se sabe bien si nació en Puebla del Carminal (sic) (Galicia), en cuya iglesia figura su anotación. Afirmaba él que la madre lo echó al mundo embarcada, en medio de la ría de Arosa. Contaba su viaje a México (donde fue lector de Maximiliano) como de mera circunstancia: le interesó ese país porque era el único del mundo que podía ponerse con X: México.

Valle Inclán era original en todo: con su tipo de hidalgo famélico (y lo estuvo en

Texto de 1918

-Y de haberse representado en el Español, ¿confía en que el público se enterara?

-Hombre, ya sabe usted que cuando escribo yo no pienso ni poco ni mucho en el público. El arte es sacrosanto. Acostumbrados a los dramas de Cavestany, Marquina o Villaespesa, plenos de cintarazos y estocadas, acaso los espectadores no habrían advertido que El embrujado no contenía anacronismos. Como en las obras de Menandro y, en general, en las comedias griegas, aparece el episodio del niño robado. La historia que conozco lo tiene así. En Galicia, donde pasa la acción, existen muchos linajes míticos. La reminiscencia helena se ve allí amalgamada con la francesa.

-Voy a preguntarle –digo a don Ramón- algo que no osé averiguar cuando le tuvimos en América. Se dice que trabaja usted su prosa pacientísimamente.

-Inexacto. Tan inexacto que cuando una obra me lleva más de un mes, la dejo. Yo trabajo espoleado por la fiebre, con facilidad. No le ocultaré que, en un principio, pensaba, limaba, corregía la construcción. ¡Cómo cuántos se empeñan en hacerse un estilo muy distinto del de todos los otros, clásicos y coetáneos!

-¿Y los asuntos, le llevan mucho tiempo?

-Ni me preocupo de ellos. La fábula no me interesa. No me importa. Busco el tipo. Luego le conduzco a través de los capítulos, eligiendo siete u ocho posibilidades que a la postre resuelvo en una. Estas posibilidades me surgen sin el más leve esfuerzo mental. El esfuerzo me veo obligado a efectuarlo para elegir. Lo que sí necesito es empaparme del ambiente. De lo contrario, no adelanta la labor.

-¿Y el final de la obra?

-Es axiomático para mí que el asunto de una novela o drama debe resolverse fatalmente, reduciendo lo más posible el

Texto de 1963

los primeros tiempos); con sus ideas; con su modo de comportarse (consecuencia de las ideas, naturalmente); con su estilo literario; con los ambientes en que emplazó su literatura; con la manera de presentar sus libros; con el Don que antepuso a su nombre, motivo de burlas al principio; con el señorío de no querer colaborar en periódicos, cualquiera fuera la suma con que se le quiso tentar. Era un ser, que, verdaderamente, no se parecía a nadie.

Con tanto primor en su prosa, se pudo pensar que se trataba de uno de esos estilistas tipo Flaubert, que retocaban pacientemente, meses y meses, a veces años, todo lo escrito. El caso de nuestro Rodó. Pero no era así, y nos lo dijo a nosotros:

-Yo trabajo espoleado por la fiebre, con facilidad. Tengo un asunto y lo desarrollo sin tortura, pronto y con placer. Cuando veo que una obra me va a llevar más de un mes, la dejo para que madure en la mente. Hay escenas que las hago porque creo haberlas visto. Acaso esto sólo sea porque heredamos células cerebrales. Y lo que yo creo haber visto lo presenció, por ejemplo, un tío abuelo.

Tan original como este concepto era su estética, con su principio de las "líneas en arte". Despreciaba la recta, porque carecía de sentido. Hacía falta el arabesco para lo bello. Si en la "Sonata de Primavera" había un capítulo con aire sentimental y dramático al principio, el otro, al final, sería dramático y sentimental también. Y en el centro siempre líneas curvas.

-Lo que hagan los personajes –nos decía- no me preocupa. Me desvelan la línea y el color. Es lo que hace el Ticiano cuando pinta.

Sin duda, como Sócrates, Valle Inclán tenía un "diablo interior". A Valle Inclán le sugería personajes, inciden-

espacio y el tiempo. ¿Cómo hacer que algo pasado en un año ocurra en una sola semana? ¿Cómo que lo acaecido en Madrid, Estokolmo y Buenos Aires, pase en un solo día?

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

Texto de 1918

-Revéleme esas teorías suyas de las líneas en arte –le ruego.

Ya sé a qué se refiere. Pues nada, que yo afirmo de la línea recta que carece de sentido, de arabesco... La recta no tiene forma. Es lo infinito. Por eso en la *Sonata de [estío]* ve usted que el marqués de Bradomín sale de la fragata y se encuentra a la niña Chole; la convence y embarcan en el bajel. Son dos ramales que se unen. Y los capítulos se corresponden: si el primero tiene un aire sentimental y dramático, el último es sentimental y dramático también. A un capítulo dramático sigue otro descriptivo; luego alguno irónico... Así queda el nudo, en el medio, entre dos broches que armo-

Texto de 1963

tes, finales... Por eso sus obras no se parecen a las de ningún otro escritor. Respecto a los públicos, nos hizo estas declaraciones:

-Cuando yo escribo, no pienso ni poco ni mucho en los que van a conocer la obra. Pienso en mí. El arte es sacrosanto.

Bien se dijo de ese hombre que constituía el espíritu más altivo y desdeñoso de toda la literatura española, que jamás intentaría halagar al vulgo. No le importaba el dinero, pues llevaba la pobreza –y esto también quedó bien fijado- con un aire señoril. Escritor de "élite", así empezó y así terminó.

•

Se le calificó de maravilloso conversador, pontífice de peñas literarias, uno de los hombres que más hizo por la espiritualidad de España. Se afirmó de su prosa, llena de planos líricos, que los más puros duendes de la mofa, la ironía y la gracia danzaban en sus párrafos de filigrana. Creemos con José Venegas, que muchas de las páginas de Valle Inclán quedarán incluidas entre lo más bello que se ha escrito en nuestro idioma. Baroja, tan descuidado en su prosa, a Valle Inclán le reconocía gran mérito: "Su estilo tiene que quedar en el idioma como un monumento". "El primer prosista entre los contemporáneos", lo proclamó Gregorio Marañón, que tenía una prosa tan limpia, tan esmerada.

Murió a los 66 años. Representaba muchos más. Viéndolo en el ataúd, dicen que profirió cierto crítico: "Su vida fue una representación. Jamás lo encontraron fuera de su papel. Y ni a solas olvidó que estaba en la representación del mundo".

"Rey o mendigo –decía Epícteto-, desempeña bien a conciencia tu parte". Fue lo que hizo Valle Inclán, el Divino, como se le decía.

Texto de 1918

nizan. Lo que hagan los personajes no me preocupa. Desvélanme la línea y el color. Es lo que Ticiano busca cuando pinta. Por lo demás, un pavorreal o una virgen, en el lienzo, le da lo mismo. Mi conclusión es impensada. En la vida, el final es una consecuencia de ella. Y los novelistas hacen la obra, después de tener un final. Ahí está el error.

¿No os maravilla, lectores, todo lo que anoto? Creéis que se hayan dado muchas veces artistas conscientes a la manera de este mago de la prosa y de la rima. Él tiene un "demonio interior" que guía su mente de continuo, sugiriéndole personajes, incidentes, finales... Por eso sus obras no se asemejan a las de ningún otro escritor ibero.

Valle-Inclán es famoso en Madrid por la sátira que derrocha en sus conversaciones. En el café, rodeado por Ricardo Baroja, Anselmo Miguel Nieto, Maeztu y otros grandes espíritus, forma frases contundentes como catapultas.

Cuando hace meses Galdós le dijo, como director del teatro, que Matilde Moreno no quería representar El embrujado, Valle-Inclán preguntó:

-¿Y usted?

-Hombre –argüía el autor de los Episodios Nacionales-yo nada puedo hacer.

-¿Y su cargo en este teatro?

-Es de simple lector.

-¿Usted simple lector aquí? –barb[u]lló Valle. Pues perdone que le diga que es una vergüenza. ¿Tan necesitado de un sueldo se encuentra? Yo, en su caso, no llegaría a extremo tan vitando. Felizmente soy amigo de Romanones y antes que de mero lector, estaría de inválido en el asilo.

¡Es una frase! Y de las que pinchan.

Texto de 1963

Vicente A. SALAVERRI
(Especial para EL DÍA)

Madrid y junio de 1913

Vicente A. Salaverri, *Los hombres de España*, Montevideo, Máximo García[12], 1918, págs. 40-46.

[12] O nome da editorial é: Maximino García.

Texto de 1918

Sonata de Otoño 237

de tristes ojos encantados, que me admirasen siempre magnífico? Ante esta duda lloré. Lloré como un Dios antiguo al extinguirse su culto!...

ASÍ TERMINA LA SONATA DE OTOÑO.

Esta es la página mas sincera que escribi hasta hoy. Valle-Inclán

Montevideo - 29 - VII - 1910

Texto de Valle, nunha edición de 1905 da *Sonata de Otoño*, dedicada ao intelectual uruguaio Osvaldo Crispo Acosta e asinado en Montevideo (cit. Darío Villanueva -que di *Acorta*-, *1902: Valle, Gide, Yeats*, in *Anales de la literatura española contemporánea*, Anuario Valle-Inclán III, Volume 28, Issue 3, 2003, págs. 495-517). Do arquivo de Joaquín del Valle-Inclán.



Por las rutas turísticas de Valle-Inclán

Reedición da obra de José Caamaño Bournacell

Precedida dunha semblanza biográfica do autor

Esta reedición do libro impreso en 1971 reproduce o texto como o publicou o autor. Respéctase a nomenclatura dos topónimos na versión castelanizada oficial nese momento. Asimesmo consérvase a utilización das cursivas para enfatizar determinadas palabras e parágrafos, e o uso de comiñas para nomear títulos de libros completos ou fragmentos -por exemplo relatos- neles incluidos, así como para o enmarque de citas textuais.

El 29 de septiembre de 1914 se produce en Cambados el fallecimiento de Joaquín María, el primer hijo de Valle Inclán. La cajita blanca que contenía sus restos fue transportada por un grupo de niños desde la casa del genial escritor hasta la capilla mayor del cementerio de Santa Mariña. Nuestro padre narra en este libro el trágico episodio. Acababa de cumplir cinco años y estuvo entre los que transportaban la cajita. También recuerda que, como los demás niños, fue obsequiado con una caja de bombones y acariciado por aquel padre desconsolado.

Aquel niño se fue formando como un hombre polifacético. Una vez casado tuvo varias actividades laborales, lo que le permitía mantener a su familia, sostenida, también, por la magia serena de nuestra madre.

Pero en realidad el era escritor, mas en aquellos años difíciles del franquismo aquella vocación tenía que ser a tiempo parcial, demasiado parcial, a su pesar.

Nuestro padre era una peculiar mezcla de escritor-investigador. Y con el paso de los años, sumó a esa faceta su cada vez más clarividente alma gallega. Valga como ejemplo este fragmento de *Por las rutas turísticas de Valle Inclán*.



"Porque recordar es volver a vivir la vida lejana; actualizar un sentimiento de evocación; llamar a lo lejano para sentirlo y contemplarlo de nuevo para recrearlo taumatúrgicamente concretándolo en una imagen afectiva, en un ser que vivió en nosotros, en la ternura filial de la ausencia, que se hace cordialmente presencia. Es como una catarsis o sublimación de los afectos, en la excelsa purificación de la llama que arde y no se extingue".

En 1968 se le diagnosticó un mal incurable. Para la lógica médica le quedaba poco tiempo. Sus ganas de vivir, el impulso que suponía su amor a la literatura, alargaron su vida más allá de los pronósticos. Sus hijos recordamos tres momentos: cuando dijo que se conformaba con vivir sin salir de casa, más tarde con poder pasar un buen número de horas al día sentado y, finalmente, quería seguir en este mundo aunque solo pudiera estar en la cama. La cruel enfermedad se lo acabó llevando en 1975.

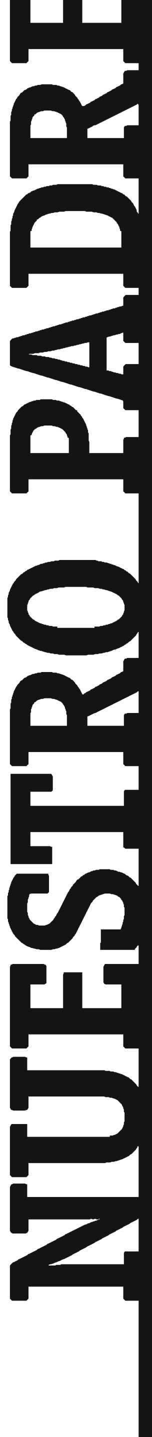
Consciente de que se le acababa el tiempo decidió que había llegado el momento de culminar una obra que tenía pendiente. El trabajo como investigador ya lo tenía hecho. Uno de los obstáculos era no tener un bolígrafo con el que poder escribir acostado. Un objeto que se podía conseguir fuera de España, más allá de los Pirineos y en un viaje que hiciese uno de sus hijos.

Y un día apareció ese objeto, cuya tinta desafiaba la ley de la gravedad y el alma gallega de nuestro padre se elevaba, día tras día, acompañada de ese intermediario mágico, hasta que rellenó la última cuartilla.

En el verano de 1970 pidió a un amigo que le llevara a La Curotiña para ver la escultura que habían hecho de Valle Inclán. Fue la última vez que salió de casa.

Por las Rutas Turísticas de Valle Inclán parece, en ocasiones, un libro expuesto desde la perspectiva de un narrador omnisciente, de un detective que no ha querido dejar cabos sueltos entre





las diversas conexiones de algunos lugares de Galicia con parte de la obra de Don Ramón.

Una de las fotos que aportamos es de la escultura de Valle Inclán en 1973 (recién inaugurada en el Paseo de Recoletos de Madrid) hecha por nosotros. ¡Cuánto le hubiera gustado hacer el mismo esa fotografía!, como cuando viajábamos por Galicia, buscando aquellos escudos en las casas solariegas que tanta emoción le producían. A nuestro padre le hizo ilusión verla, aunque no fuese en persona. Ya no podía.

Solo nos queda agradecer a la revista *Cuadrante* esta oportunidad de recuperar algo tan entrañable como aquellos recuerdos.

Obras mas destacadas del autor:

Cambados a la luz de la Historia. Imp. Paredes. Santiago 1933

Doña Maria de Ulloa, madre del arzobispo de Santiago, don Alfonso de Fonseca III. 1950

Don Fernando de Valladares, segundo vizconde de Fefiñanes. 1952

Señores de la Casa de Bazán, de Cambados. 1953

Estampas de Cambados. 1953

El linaje de Rosalia de Castro. 1953

Injerto de espiritualidad. 1956

Cambados y el Valle de Salnés. 1957

Nadal en Galicia. 1957

Cabanillas enjuiciado por sí mismo. 1961

Forja de delincuentes. 1966

Ficción y realidad en "La Casa de la Troya"

Rosalía de Castro en el llanto de su estirpe. 1968

Breves crónicas galaicas. 1968

El Grove, su historia. 1969

Noya: Guía histórico-turística. 1971

Historia de la Policía Española. 1972

La Policia a través del tiempo, escrita en 1958 y publicada en 1999.

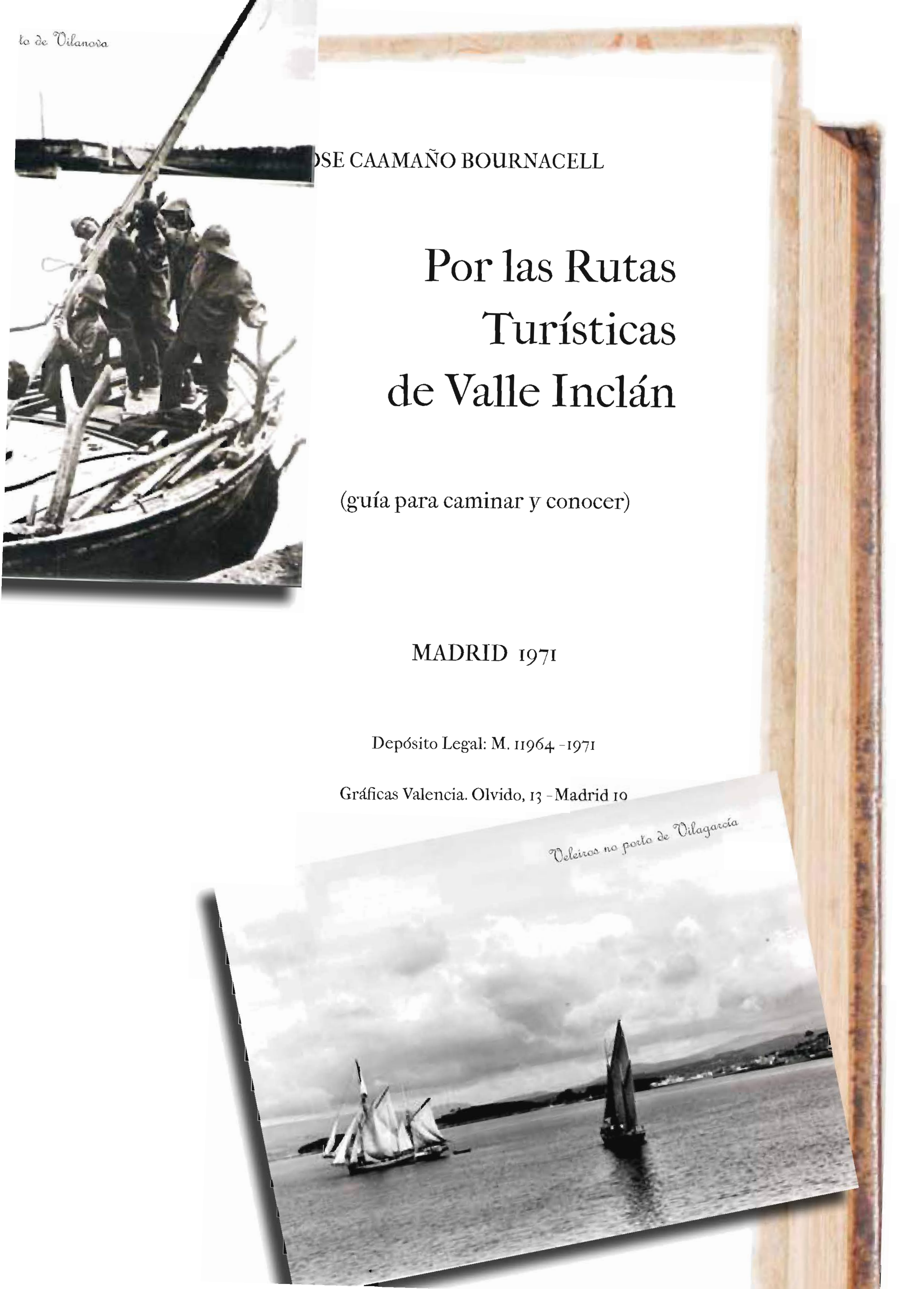
Fdo. Hermanos Caamaño Mariño



Mariñeiros

Galeón na ría de Arousa

Postal da ría de Arousa



OSE CAAMAÑO BOURNACELL

Por las Rutas Turísticas de Valle Inclán

(guía para caminar y conocer)

MADRID 1971

Depósito Legal: M. 11964 -1971

Gráficas Valencia. Olvido, 13 - Madrid 10

I
LAS RUTAS EN SU SOPORTE Y PERSPECTIVAS.

> "En nuestras creaciones bellas y mortales, las imágenes del mundo nunca están como los ojos las aprenden, sino como adecuaciones al recuerdo"
>
> ("*La Lámpara maravillosa*").

¿Qué son las rutas turísticas de *Valle Inclán*?, habrá quien pregunte al conocer de la existencia de este libro, o el que se detenga unos momentos ante el escaparate de una librería y casualmente lo vea o, incluso, lo pida para hojear.

La contestación nos viene dada, sin duda, por el propio don Ramón, a través de su actitud de años y de su misma obra, aun cuando no fuese intentada directamente por él, pese a aflorar continuamente de su pluma en perfiles caligráficos de su afectividad.

Así, en una evocación de tiempos idos y de añoranzas, que enmarcan estas rutas, cuando ya había viajado a Madrid y a Méjico, y retornado a su Galicia natal, una tarde otoñal del año 1915, dejándose llevar de sus recuerdos y de sus afectos escribió:

> "Atajábamos la *Tierra de Salnés*, donde otro tiempo estuvo la casa de mis abuelos, y donde yo crecí desde zagal a mozo endrino"..."Con una alegría coordinada y profunda me sentí enlazado con la sombra del árbol, con el vuelo del pájaro, con la peña del monte. La *Tierra de Salnés* estaba toda en mi conciencia por la gracia de la visión gozosa y teologal. Quedé cautivo, sellados los ojos por el sello de aquel valle hondísimo, quieto y verde, con llovizna y sol, que resumía en una comprensión cíclica todo mi conocimiento cronológico de la *Tierra de Salnés*"...

Otro día, adecuando su sentimiento cósmico a su recuerdo entrañable y genesíaco de la comarca del Barbanza, diría:

> "Quiero una casa edificar
> como el sentido de mi vida,
> quiero en piedra mi alma dejar
> erigida.
> ... ...
> Quiero hacer una casa estoica
> murada en piedra de Barbanza,
> la Casa de Séneca, heroica
> de templanza.

En otra ocasión de aquel año 1915, permitiendo que su pluma extrajese nuevamente de su afectividad los engramas dorados de su juventud, nos transmitiría las vivencias que florecían cíclicamente en su pensamiento y en su Karma para decirnos:

> "De todas las rancias ciudades españolas, la que parece inmovilizada en un sueño de granito, inmutable y eterno, es Santiago de Compostela. La ciudad de las conchas acendra su aroma



piadoso como las rosas que en las estancias cerradas exhalan al marchitarse su más delicada fragancia. Rosa mística de piedra, flor romántica y tosca, como en el tiempo de las peregrinaciones conserva una gracia ingenua de viejo latín rimado"..."...inmovilizada en el éxtasis de los peregrinos, junta todas sus piedras en una sola evocación, y la cadena de siglos tuvo siempre en sus ecos la misma resonancia. Allí las horas son una misma hora eternamente repetida bajo el cielo lluvioso."

Quedaban así bosquejados los perfiles de estas rutas, que son, pretenden ser, un adentramiento no sólo en el cosmos humano de *Valle Inclán*; durante su estancia en las Tierras de Salnés, en la comarca del Barbanza y en la eterna Compostela, sino también un conocimiento más profundo de su vida, de sus anécdotas, de su obra –de parte de su obra–, e , incluso, de sus sentimientos y afectos expresados en diversas cartas, hasta hoy inéditas, de las que daremos a conocer los párrafos más sustanciales.

En este amplio escenario, de resonancias valleinclanescas, encontramos el cordón umbilical de la ruta vital de don Ramón: *Villanueva de Arosa*, el solar fecundo en donde su mente artísticamente creadora, hizo surgir sus legendarios pazos de *Brandeso*, *Lantañón* y *Bradomín*: interior de las tierras de Salnés; la villa marinera y señorial, en donde, a causa del accidente, fallecería su primogénito: el esperanzador y dolorido *Cambados*; y el monte del gozo eterno concretado en *Armenteira*, y *Pontevedra*, y *San Martín de Sobrán* y *La Puebla del Caramiñal*, su *Viana del Prior*, hidalga y marinera, que supo de sus esfuerzos y de sus trabajos, de su Amor y de su Dolor.

Y en unas y otras, las linajudas casas solariegas que forman parte de los vértices genealógicos de don Ramón; la fabla rumorosa y parlante de su hidalguía originaria, entreverada de leyendas enraizadas en el cipo cronológico y en el paisaje familiar y saudoso; determinadas características biográficas, con las pinceladas ambientales y humanas, que definen su propia personalidad y su accidentado caminar por la macerada vida; su consustancialización con *la peña del monte*, con *el vuelo del pájaro*, con *la sombra del árbol*, en su comunión con sus propias vivencias, que ponían en pie, ante sus ojos, los perfiles anímicos de tiempos pretéritos, que renacían diariamente en su psiquismo con vitalidad de pasión genesíaca.

¡ Tierras del Salnés y del Barbanza, mar tirreno de *Arosa*, Santiago de Compostela: rutas por donde caminó *Valle Inclán*; caminos que él enmarcó primero; destellos de sus recuerdos vitales y literarios; campiña solariega de sus pazos; mar luminoso de las singladuras del enamorado don Roldán, de doña María Soledad y de don Juan Manuel y de doña Dolores Peña Montenegro, madre de don Ramón, en la accidentada noche de octubre; *Marquesados de Bradomín* y de *Barbanzón*, palpitantes de ternura y de melancolía, de luz metafísica del *éxtasis* y del gozo entreverado de nostalgias, en *expresión estética dentro del movimiento*!

Así son las rutas turísticas de *Valle Inclán*, que se asientan sobre unos soportes vivenciales, que invitan a caminar y a conocer, y que pretenden ser el Karma de su clan espiritual, convertido en la esencia de su emoción, que es también aprehensión y divulgación de un turismo enraizado en el sentimiento, en el corazón y en el dólmen, decorado de piedra, de don *Ramón del Valle Inclán*, en el evocador retorno a la palpitante vida en el paisaje de su cuna, de su infancia y de su juventud, de su amor y de su esperanza, en himnos triunfales de su imperecedero recuerdo en la gozosa hermandad del espíritu, con la carne y el paisaje.

II
Ruta de la vida y del ocio constructivo

"¡ La noche de octubre! Dicen que de luna
con un viento recio y saltos de mar;
bajo sus estrellas se alzó mi fortuna;
mar y vientos recios me vieron llegar."
("*Rosa de pecado*").

Villanueva de Arosa es la ruta de la vida. Aquí nació don Ramón en la madrugada del día veintiocho de octubre en 1866, bajo el signo de Escorpión, que le legó su vena filosófica, la serenidad para afrontar situaciones difíciles o de peligro, su carácter absorbente y dominante, y también su temperamento excitable, su fina ironía, rayana muchas veces en mordacidad bien administrada, su rebeldía ante las injusticias y amarguras de la vida y su obstinación y resistencia para el trabajo y para el dolor.

Nació en la alcoba principal de la casa denominada del "Cuadrante", en la calle del *Priorato*, de la que a los pocos días, fue llevado en brazos de su madre *doña Dolores Peña Montenegro Cardecid y Saco Bolaño* a la del "Cantillo", en la *Plaza de San Mauro*.

(La casona del *"Cuadrante"*, con escalera exterior amplia huerta, fuente cantarina, recoleta solana y umbroso magnolio, ostenta sobre su fachada principal una piedra armera de los antepasados de Valle -*Ponte y Andrade, Torrado* y otros-, de los cuales al producirse el natalicio, residían en ella sus abuelos maternos, *don Francisco de la Peña Cardecid* y *doña Maria Josefa Montenegro y Saco Bolaño*. Junto al escudo, una placa moderna recuerda aquella efemérides.)

Se iniciaba así el espíritu andariego e inquieto de don Ramón, que llevaba en su subconsciente la angustia que había sufrido su madre la víspera de su alumbramiento, durante la tra-

vesía accidentada desde *La Puebla*, en donde embarcara a media tarde del día veintisiete de octubre, a *Villanueva de Arosa*, adonde arribó a última hora de aquel día, ya con los primeros síntomas del alumbramiento y con fuertes náuseas, debido al temporal reinante. Consta que la travesía se hizo en contra del parecer de *Abelardo*, el patrón, que finalmente accedió ante la insistencia y tesón de la familiarmente llamada *Lola Peña*, madre de Valle, que, no obstante el peligro en que por varias veces se vio envuelta, se negaría rotundamente a desembarcar en la Isla, como pretendía *Abelardo*. Pasados los años, *Valle Inclán* referiría así este suceso:

> "¡ La noche de octubre! Dicen que de luna
> con un viento recio y saltos de mar;
> bajo sus estrellas se alzó mi fortuna;
> mar y vientos recios me vieron llegar!
>
> ¡La noche de octubre!¡Mi muerte anunciada!
> ¡Noche mía, abierta entre Tierra y Sol!
> Revistióse el mago la veste estelada,
> desnudo un gigante, sopló el caracol.
>
> La bestia a la puerta brama estremecida;
> en sus ojos queda la noche otoñal,
> y lejana, aquella noche de mi vida,
> con sus dos caminos.¡ Y seguí el del mal!"

A casa do Cuadrante

Pero *Villanueva* no sólo fue la cuna estremecida en donde don Ramón abrió sus expectantes ojos a la vida, sino también la pequeña *Minerva* que le instruyó en sus primeros y básicos conocimientos culturales y humanos, y el escenario real en donde se despertó su interés por el teatro, en el que llegaría a ser *Magister* fecundo y renovador.

Porque precisamente fue su primer maestro el que lo era entonces de *Villanueva*, don *José Soto Campos*, llegado a la Villa en el mes de diciembre de 1873, procedente de *Perdecanay*, quien le inició en el aprendizaje y conocimiento de las primeras letras y en los estudios generales, reprimiendo a veces las preguntas no siempre respetuosas y muchas veces maliciosas del niño Ramón – *Ramoncito* para unos, *Monchiño*, para otros –: y el presbítero de *Villajuán don Rafael Torrón*, el que le introdujo en los secretos de la lengua del Lacio, y en los estudios humanísticos, que habían de servirle de base para su obra. Añadamos que, posteriormente, al decir de algún biógrafo, recibió clases de latín del dómine de *La Puebla* don *Cándido Pérez Noal* (a) *Bichuquiño*.

Opinamos que es al primero a quien se refiere *Valle Inclán* en "*La Lámpara maravillosa*", al estudiar *el quietismo estético como la significación más expresiva de las cosas, en un nuevo entrever*, cuando afirma que *este sentido astrológico del mundo...,estremeciera su alma de niño como un viento nocturno...*

"Aún recuerdo la angustia de mi vida en aquel tiempo, cuando estudiaba latín bajo la férula de un clérigo aldeano. Todos los sucesos de entonces se me aparecen en luz de anochecer y en un vaho de lloviznas. Nos reuníamos en la cocina: el ama, con el gato en la falda, asaba castañas; el clérigo leía su breviario; yo suspiraba sobre mi Nebrija. Llamaban a la puerta; en el regazo del ama avizorábase el gato, y entraba una vieja que acudía a la vela después de las Cruces. Era ciega, ciega desde mocina, ciega de las negras viruelas. Sabía contar cuentos, y todos tenían una evocación nocturna: cielo estrellado, sombras de árboles, viento húmedo, luces por los *caminos, martas por el filo de las tejas*"...

Ambos preceptores- don *José Soto Campos* y don *Rafael Torrón*- ocupan, pues, al lado de su padre, el primer puesto en la iniciación literaria de *Valle Inclán*, de la misma manera que una sirvienta inculta, conocida por "La Pexeja" – vendedora de melocotones y pérsicos, en gallego *péxegos*-, *verdadera* maestra de la vida, era la que le entretenía al, en estas ocasiones, expectante y siempre curioso y preguntón Valle, contándole los sucesos de la primera *Guerra Carlista*, de que ella había sido testigo, en la parroquia de *András*, en donde aún se alza el pazo familiar y literario "da Rúa Nova", y en donde ella se viera envuelta en la ocultación del "faccioso" *José Martínez de Andrade*, el legendario cabecilla de la *Tierra de Salnés*, apresado en el mes de abril de 1835, cuando "*La Pexeja*" vivía la flor de sus veintidós años de doncella enamorada.

"Micaela la Galana contaba muchas historias de Juan Quinto, aquel bigardo que, cuando ella era moza, tenía estremecida toda la *Tierra de Salnés*". ("*Jardín Umbrío*": "Juan Quinto")

Micaela la Galana, es decir, "*La Pexeja*", "*sabía muchas historias* de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones. Ahora yo cuento las que ella me contaba, mientras sus dedos arrugados daban vueltas al huso. Aquellas historias de un misterio candoroso y trágico me asustaron de noche durante los años de mi infancia y por eso no las he olvidado. De tiempo en tiempo todavía se levantan en mi memoria, y como si un viento silencioso y frío pasase sobre ellas, tienen el largo murmullo de las hojas secas. ¡El murmullo de un viejo jardín abandonado! Jardín Umbrío".

También la ciega de "La Lámpara maravillosa" contaba

historias de almas en pena, de mozas ofrecidas, de robos y de muertes, que se mezclaban en acciones profundas y silenciosas, que más parecían vistas por las estrellas del cielo que por ojos humanos...

Así se formó el substratum anímico-literario de *don Ramón*, sus vivencias cordiales, los engramas emotivos sobre los que se asientan sus conocimientos, sensaciones y recuerdos se traslucen a través de una obra, que caracteriza y define su alma gallega, surgida a la vida en medio de un paisaje animado por esas historias de almas en pena, envueltas de *un misterio candoroso y trágico*, en el que *desaparecía la idea temporal*, para ser *contempladas por una conciencia difusa, milagrera y campesina, la conciencia de un karma*, enraizado en esas localidades de la *Tierra de Salnés*, que se llama *Villajuán* y *Villanueva*.

Y fue también esta *Villanueva* arosana y natal en donde *Valle Inclán* -diez años cumplidos- tendría sus primeros contactos con el teatro, en la memorable ocasión que vieron y gozaron los vilanoveses...



Alboreaba el año 1877 cuando se organizó en aquella villa un cuadro de declamación, en el que *Valle Inclán* era poco menos que el "Deus ex machina". Ocurrió que, después de no pequeñas discusiones, prevaleció el criterio impuesto por el niño Ramón de llevar a las tablas "El puñal de Godo", de *Zorrilla*, en donde aquél personificaba a don *Ramiro*. Por razones que desconocemos no pareció bien esta elección al entonces párroco don *José Benito Rivas*, que, por todos los medios a su alcance, procuró impedir la representación.

Todo hubiera quedado aquí si al buen párroco no se le ocurriese llevar el asunto al público para censurarlo; porque es el caso que a oídos del niño Ramón llegó la noticia de dicha censura pública, posiblemente tergiversada, como suele ocurrir en estas ocasiones, y llegó cuando precisamente él, armado de punta en blanco con reluciente armadura... de cartón, y afilada espada... de madera, se hallaba ensayando su papel, que encarnaba con plena identificación del personaje representado y con el coraje y la decisión de un hombre de armas; decisión y coraje que inmediatamente puso en práctica para bajar furioso del estrado y, raudo como una centella, dirigirse a la inmediata iglesia en busca del dómine acusador que, al ver entrar a aquel iracundo guerrero por la puerta de la sacristía, blandiendo amenazadora espada, no tuvo más remedio que huir hacia el interior del templo, seguido por aquel Marte atronador, que a todo trance pretendía atravesarlo con la punta de su espada...Trabajo costó contenerlo y disuadirlo de su idea, pero justo es hacer constar que la representación se llevó a cabo, no sin que durante ella pasease nuestro héroe su mirada triunfadora y retadora, por la multitud que llenaba la sala y que aplaudía al precoz dramaturgo.

Este bello escenario del ocio constructivo de *Valle Inclán*, es decir, *Villanueva de Arosa*, es también recordado por su preclaro hijo en diversos pasajes de su obra, con el nombre primitivo de "Cálogo" (*San Ciprián de Cálogo*), con que aparece fugazmente "*Remigio de Cálogo*", en "*El Embrujado*", al lado de los rapaces de Alonso Tovío, con Guzmán de Meis y Valerio el Pajarito, e identificada parcialmente con Flavia-Longa en "*Sonata de Otoño*" y "*Romance de Lobos*", en las escenas simultáneas y posteriores a la muerte de *doña María*, esposa de *don Juan Manuel Montenegro*, que, de arribada forzosa, en la barca de Abelardo, en unos pinares desde donde oyen la campana choca de *András*, decide ir a pie a *Flavia-Longa*, en donde se alzaba la hidalga casona familiar.

De aquella época valleinclanesca perduran los nombres de los que fueron íntimos amigos de la infancia: *Pastor Pombo*, P*edro Peña González*, su primo; *Francisco Lafuente Torrón*, a cuyo hijo Francisco debo muchas de estas noticias; su propio hermano *Carlos*, y su vecino *Padín*, tartamudo, objeto de las burlas de Valle, y al que, años andando, dedicaría un espacio en su obra, elevándolo a la categoría de Maestrante en "Los Cruzados de la Causa".

A estos años pertenecen aquellos versos de don Ramón, compuestos para una comparsa carnavalesca, que hizo las delicias en *Villanueva* y en *Cambados*:

"Aquí estamos los toreros
de buen porte y calidad,
que venimos a este pueblo
desde Sevilla y Graná.
Hermosas de esta Villa
de lindo talle,
salid,
pues la cuadrilla
va por la calle."

III
Ruta del deber y del encuentro con las letras.

"¡Oh tierra, pobre abuela olvidada y mendiga,
bésame con tu alma ingenua de cantiga!
Y que aromen mis versos como aquellas manzanas
que otra abuela solía poner en las ventanas,
donde el sol de invierno daba por las mañanas.
¡Oh las viejas abuelas, las memorias lejanas!"
("Aromas de leyenda").

Villajuán y *Villagarcía de Arosa* enmarcan en la formación valleinclanesca las rutas del saber y del encuentro con la prensa periódica.

A *Villajuán de Arosa* iba varias veces a la semana *Valle Inclán* a recibir lecciones de gramática y de latín del íntimo de su padre el presbítero don *Rafael Torrón*, para quien tiene un recuerdo en su obra, como ya queda dicho.

Villajuán dista de *Villanueva* seis kilómetros, que *Valle Inclán* recorría a pie, por uno de los parajes más impresionantes de la ría de Arosa. En su recorrido contemplaba el niño Ramón la elegante *Torre de Miranda*, en *Caleiro*, próxima a la carretera, y ya en ésta, en dirección a *Villajuán*, a la derecha , el *pazo del Rial*, con dos torres y capilla, y, enfrente, la modernizada *playa de las Sinas*, cuyo recuerdo perduraría en *Valle Inclán*, para plasmarlo en "Romance de lobos", probablemente con su nombre primitivo de "*Las Inas*". Pasada la cuesta *del Rial*, desembocaba Valle en el hidalgo y marinero *Villajuán*.

De labios del presbítero *Torrón* supo su discípulo de la historia del Arcediano de Reina don *Juan Mariño de Sotomayor*, que aquí ejerció su señorío, y a quien la villa debe su nombre actual: *Villa Juan*, y contempló su bellísimo sepulcro, de gótica factura, con estatua yacente, en su románica iglesia del siglo XII, en sus orígenes.

Don *Juan Mariño de Sotomayor* era hermano del *Mariscal don Suero Gómez de Sotomayor*, como hijos ambos del también *Mariscal don Payo Gómez de Sotomayor, Señor de Lantaño, Portonovo, Santomé do Mar* y *Rianxo*, y Embajador al *Gran Tamorlán*, a fines del siglo XIV. En la mente del entonces niño Ramón iban quedando prendidas estas historias y anécdotas, que poco a poco le adentraban en el conocimiento de la Galicia feudal y costumbrista.

Villajuán es la antigua *feligresía de San Martín de Sobrán*, cuyo nombre empareja *Valle Inclán* en "El Rey de la máscara, Jardín Umbrío", con el vinculero, a cuyo criado, muerto en cir-

cunstancias extrañas, habían descubierto los perros, por cuya circunstancia el cura de *San Rosendo de Gondar*, ante la asustada Sabel, su sobrina, incinera en el horno el cadáver del *Abad de Bradomín*, asesinado aquella noche por los dos hijos del molinero.

Y fue precisamente al puerto de *Sobrán* adonde, allá por los lejanos días del siglo dieciocho, arribó, procedente de *Cádiz* (en donde había estado al lado de su tío el Obispo de aquella diócesis *Fr. Tomás del Valle*), su tercer abuelo *don Pablo del Valle y de la Peña*, nacido junto a los acantilados de *Bares*, en la costa más septentrional de las Españas, de cuyos tres hijos, *Francisco Antonio*, *José Antonio* y *Miguel*, nacidos todos tres en esta *feligresía de Sobrán* –pletóricos en lances, anécdotas e historias, que recogería don Ramón en visión esperpéntica anticipada–; el segundo, ya vinculero, se trasladaría, como luego diremos, al pazo familiar "da Rúa Nova", en *András*.

A Torre de Miranda

Don Francisco Antonio del Valle Inclán, beneficiado de *Sobrán* desde 1759, llegaría a ser una de las lumbreras de la Universidad Compostelana, creador de su selecta biblioteca y fundador del primer periódico gallego "El Catón Compostelano", en el año 1800. Y hombre de anécdotas y de carácter, tanto que, por bien figurar, se cortaría en frío y a cercén un dedo del pie, que desentonaba de aquel bien cuidado conjunto.

Don Miguel, Colegial en el de San Clemente, profesor también de la Universidad, se nos aparece como un disoluto, un calavera al clásico modo, que no se recataría en llevar a su habitación, que antes había ocupado don Francisco, a mujeres de vida airada, que unas veces eran de Padrón y otras oriundas concretamente de los puertos de *Villajuán* o de *Villanueva* de *Arosa*. De este último procedía aquella "que decía hallarse preñada del dicho don Miguel, de varias noches que con él durmiera en el Colegio, y que le quería o había puesto impedimentos a las órdenes, e intentaba se casase con ella".

También frecuentaban aquel cuarto del Colegio diversas gentes y soldados, que bailaban, jugaban y bebían a todas las horas del día y de la noche, de manera que más que una casa ejemplar de estudios, dice la referencia, parecía un bodegón.

De estas juergas y expansiones también participaba su hermano don *José*. Ocurría todo esto en los años floridos y bien aprovechados de los hermanos Valle-Inclán -1773-1774-, que, por ello, vienen a ser el verdadero arquetipo de los bigardos hijos de don *Juan Manuel Montenegro* –don *Mauro*, don *Rosendo*, don *Pedrito*, don *Farruquiño*, don *Gonzalito*–, en tantas creaturas traídas a escena por su nieto don Ramón, que, sin duda alguna, las tuvo presentes al darles vida y ponerlas en pie en el escenario de su obra.

Así, a don *Farruquiño* le pide *Andreíña* que lleve a una de sus hijas como ama de llaves, y él contesta que si alcanza un curato se llevará a las dos. Y poco después, en la escena de la capilla da Rúa Nova", en la misma obra, don *Juan Manuel* le dice *que si tiene hijos*, ellos le vengarán, porque "los votos no te impedirán tenerlos" ("*Romance de lobos*").

Todo lo cual no sería óbice para que el mismo don *Farruquiño* prometa a la "*Pichona*" llevarla de ama, cuando cante misa. Y añadiría:"¡ Buena vida nos aguarda! Tú tienes ricas manos

para rellenar morcillas, y cebar capones, y guisar compotas, que es lo necesario para ser ama de cura, "*Pichona*" ("*Águila de Blasón*").

Consignemos también, para que todo quede completo en lo posible, que en el año 1912, precisamente el día en que cumplía sus cuarenta y seis años, hallándose don Ramón en esta localidad de *Villajuán* –días antes de trasladarse a *Cambados*–, se dirigió a pie, en compañía de su esposa, a la *romería de San Simón*, en la parroquia de *Bayón* –siete kilómetros bien medidos festoneando las estribaciones del monte *Lobeira*–, en donde un ciego malicioso y filósofo, retrancudo y sabidor de historias verdaderas o inventadas, relataba ante un cartelón historiado y al compás de su desafiando violín, el parricidio comedido en la noche del 23 al 24 de agosto de aquel mismo año en la persona de *Ramón Cores* (a) "*El Saltón*", por su mujer e hijos: celos, avaricia, antiguos resentimientos, en un escenario de supersticiones y almas atribuladas. Cantaba el ciego:

"En la Revolta de Arriba
parroquia de Besomaño,
distrito de Ribadumia
y partido de *Cambados*,
un crimen se cometió
de los que causan espanto.
Al cielo le pido luces
y a las Vírgenes y Santos"...

A unos metros del corro formado alrededor del ciego, mujeres arrastrándose de rodillas hacia la ermita inmediata, portando sus exvotos en acción de gracias a *San Simón*, por haberles liberado del "mal de ojo" o por haber devuelto la salud a la "marela" embrujada por el mal querer de aquella vecina envidiosa, que había arrojado unos pelos al pilón del agua en donde aquella bebía...

Ante estas escenas y ante aquel relato histórico se forjó en la mente de *don Ramón* "*El Embrujado. Tragedia de Tierra de Salnés*", cuyo esbozo inició aquella misma noche en su casa de *Villajuán*, y cuya historia se perfiló y escribió poco después en *Cambados*.

Fue así el reencuentro de *Valle Inclán* con el mundo de almas en pena y de supersticiones de la *Galicia* creyente y ancestral, que tan bien explotaba el *ciego de Gondar*, inspirado en *Eugenio*, el ciego de *Padrenda* (Padrenda está muy próximo a Gondar) que *Valle Inclán* conoció y trató en *Pontevedra*, en *Cambados* y en *La Toja*, y que nosotros conocimos y tratamos en los días de nuestra niñez, en los mismos escenarios.

En la conversación que *Valle Inclán* sostuvo aquella tarde, en *Bayón*, con el ciego retrancudo y filósofo, creyó éste, por la peculiar manera de hablar de don Ramón, que se las había con un recién llegado indiano, por lo que, inmediatamente, improvisó unos versos en los que se aludía a *Palermo* y a *Buenos Aires*, y como alguien les hubiese dicho que iba acompañado por su mujer, cuya descripción le hicieron, igualmente la obsequió de esta manera:

"A Señora que o acompaña
parés Isabel Segunda,
abultadiña do peito
e delgadiña da cintura"...

A dos kilómetros de *Villajuán* se encuentra la hermosa ciudad de *Villagarcía de Arosa*, que *Valle Inclán* frecuentó a partir de 1878 –doce años en flor enraizados en la *Tierra de Salnés*–, en

que su buen padre fundara, en visión de futuro, el semanario político "*La Voz de Arosa*", en cuya redacción e impresión participaron activamente sus hijos *Carlos* y *Ramón*, que corregían galeradas y se adentraban, sin ellos darse todavía perfecta cuenta, en los entresijos de una política, en la que el último tanto tendría que decir años después en "*El Ruedo Ibérico*" y en "*Tablado de Marionetas*". Aquí tuvo Valle su bautismo con la prensa periódica, que años más tarde completaría en *Santiago* con sus colaboraciones en el semanario satírico, que tan bien le iba, "*Café con gotas*".

Villagarcía es la antigua "*Santa Eulalia de Area Longa*", de privilegios y documentos, y debe su nombre actual al famoso *García de Caamaño* –*Villa García de Caamaño*–, que en el año 1441 otorgó la Carta-Puebla, que cambiaría aquella denominación. El adjetivo "*Longa*" sería utilizado por Valle para componer su "*Flavia-Longa*", de la misma manera que el nombre patronal de "*Santa Eulalia*" –*Santa Baya*, en gallego–, común a diversas parroquias de la *Tierra de Salnés* y de la ría de Arosa: *Boiro, Araño, Gil, Dena, Nantes, Ribadumia, Oeste* (Catoira), daría vida y color a su *Santa Baya de Cristamilde*, enlazando así *Villagarcía* con *Padrenda* –pazos y albariño–, en cuyo término se haya el lugar de *Cristimil*.

En *Villagarcía* conoció *Valle Inclán* tipos y personajes, nacionales y extranjeros, que cruzan raudos por sus páginas literarias, y las venturas y desventuras, durante la francesada, de las monjitas Agustinas de Vista Alegre, fundación del ilustre villagarciano don *Fernando de Andrade*, obispo de Palencia y de Sigüenza, virrey y capitán general de Navarra, presidente del Consejo de Cantabria, arzobispo de Burgos y de Santiago, capitán general de Galicia, cuyos hechos y fortuna sirvieron, en gran parte, de base para componer unos de sus magníficos cardenales del Renacimiento.

En el verano de 1878, acompañado de su padre y del que luego sería famoso médico don *Castor Sánchez*, subió *Valle Inclán* por primera vez al *monte Lobeira*, desde donde contempló con verdadero deleite toda la plenitud de la *Tierra de Salnés* y de la subyugante *ría de Arosa* que después tantas veces surcaría.

Supo allí que aquellos restos que contemplaba pertenecieron a la fortaleza que fuera derrocada en el último tercio del siglo XV, durante la llamada "Guerra Hermandina", y que antes sirviera de escenario a las frecuentes luchas entre doña *Urraca* y *Gelmírez*, y, crédulo, entonces, aceptó de buen grado la leyenda que le contaron de que durante el asedio de los primeros, descendían los sitiados al mar por una mina que se extendía desde la cumbre al mar de *Cambados*, en donde se proveían de sardina y otros pescados frescos, que, burlones y altaneros, arrojaban a los sitiadores, que hubieron de levantar el cerco, humillados y vencidos.

Años después supo del Señorío de Rubianes, cuyo pazo, fundación de García de Caamaño, el Hermoso, en el siglo XV, sobre el solar de la primitiva casa-fuerte de sus antepasados, sería remozado y ampliado en el siguiente por el famoso don *Rodrigo de Mendoza y Caamaño*, abad de *Teverga*, nieto del anterior.

Por testimonios fidedignos consta que *Valle Inclán* visitó en más de una ocasión el pazo de *La Golpelleira*, perteneciente un día al que fuera ministro de Fernando VII, *don Luis López Ballesteros*, el protector de la industria textil catalana, y el de *Vista Alegre* que, andando el tiempo, no dejarían de inspirarle los magníficos pazos de sus obras.



Pazo de la Rúa Nova, András

IV
Ruta de tiempos idos, en visión de nostalgia

"...Los mayorazgos eran la historia del pasado y debían ser la historia del porvenir. Esos hidalgos rancios y dadivosos venían de una selección militar. Eran los únicos españoles que podían amar la historia de su linaje, que tenían el culto de los abuelos y el orgullo de las cuatro sílabas del apellido...; los hidalgos, los secos hidalgos de gotera, eran la sangre más pura, destilada en un filtro de mil años y de cien guerras. ¡Y todo los destruyó el caballo de Atila!"

("*Los Cruzados de la Causa*")

San Lorenzo de András es una fértil parroquia que pertenece al Ayuntamiento de *Villanueva* de *Arosa*, y en ella se levanta la casa solariega de los Valle, que lleva el nombre del recoleto lugar: el pazo "*da Rúa Nova*".

Valle Inclán fue asiduo visitante y huésped de este pazo familiar. Y como de tantas otras cosas que, de un modo u otro, le afectaban, también aquí se interesaría por su pasado, que le pertenecía. Buscó y releyó viejos papeles hasta conocer de su construcción por los esposos don *Antonio de Inclán, el Menor*, y *doña María Gómez Santos Santiso*, sobre la base de otro primitivo, en los albores del siglo XVIII.

El mismo don *Antonio de Inclán*, que había viajado al *Perú* y regido la *fortaleza de Xunqueiras*, en las proximidades de *La Puebla*, reconstruye también la capilla del pazo, que había sido edificada años antes por los esposos don *Andrés Malvido de Padín* y doña *Francisca Rico de la Rúa*, de *Portonovo*. Son éstos los cimientos materiales y sanguíneos de una fundación y de un vínculo que pronto pasarían a la rama de los Valle.

Porque al no tener sucesión el primogénito don *Miguel de Inclán*, hijo de don *Antonio*, pasarían sus derechos a su hermana doña *María Antonia*, que había contraído matrimonio con aquel don *Pablo del Valle y de la Peña*, que, procedente de Cádiz, se afincará en la feligresía de *Sobrán*. De esta coyunda brotaría el apellido *Valle Inclán*, que su tercer nieto aureolaría para siempre.

En Sobrán, en 1784, nace el segundo hijo del precipitado don *José*: don *Carlos Luis del Valle Inclán*, abuelo paterno de don *Ramón*, formado en "La Ilustración", amigo del cambadés don *Pedro Pablo Bazán de Mendoza*, el traductor de *Voltaire*, inquieto liberal, quizá socio de algún club revolucionario, emigrado a *Portugal* y a *Italia* por conspirador. Son los claroscuros que aprovecharía don Ramón para enmarcar definitivamente a su don *Miguel Montenegro* o a don *Juan Manuel Montenegro*, que ya tanto monta, aun cuando en el cuento "*Mi bisabuelo*" gradúa de coronel de Milicias, como tal bisabuelo, a don *Manuel Bermúdez y Bolaño*, y le incluye en la nómina de los *apostólicos*, estimando sobre todas sus sangres la herencia suya, en una de tantas ficciones a que nos tiene acostumbrados, siendo así que, pese a tener que *revolver viejos papeles, para una información genealógica*, no existe entre sus antepasados ningún *don Manuel Bermúdez y Bolaño*.

A fines del siglo XVIII concretamente en 1798, hay un accidente muy al estilo valleinclanesco en la feligresía de *San Martín de Sobrán*: don *José Antonio del Valle Inclán* -segundogénito de aquel matrimonio, pero heredero de sus bienes y derechos, por haber abrazado su hermano don *Francisco Antonio* el estado clerical, dada su condición de beneficiado de aquella feligresía desde 1759-, se niega a aceptar la mayordomía de la *Cofradía del Santísimo Sacramento*, que aquel año le correspondía ejercer, en la rotación de vecindad, y pide la exclusión del número de residentes de aquella feligresía y su inclusión entre los de *San Lorenzo de András*, en donde radicaba la Casa-Torre "*da Rúa Nova*", que ya le pertenecía.

Es el afincamiento definitivo de los Valle Inclán en la *Rúa Nova* y el primer perfil de incredulidad y volterianismo con que don Ramón empieza a bosquejar la férrea personalidad, primero de don *Miguel Montenegro*, en "*Rosarito*" y después de don *Juan Manuel Montenegro*, cuyo nombre es precisamente el del primogénito de don *José del Valle Inclán*. Rosarito se acordaba del primero de cuando fuera a visitarle a la cárcel de Santiago, "donde le tenían preso por liberal... Don Miguel era alto, con el bigote muy retorcido y el pelo blanco y rizoso". Hereje para la *Condesa de Cela*, su prima, y libertino y masón para el buen capellán don *Benicio*.

El pazo "*da Rúa Nova*" prolonga su extensa fachada a lo largo de un "camino aldeano de verdes orillas, que cruza por delante de la casona hidalga de Flavia-Longa", como se describe en "Romance de lobos", alzándose casi en su centro la ya histórica capilla, bajo la advocación de *San Miguel*, cuya efigie, en piedra, se guarece en una hornacina sobre la puerta de entrada. Sendos escudos con las armas de los fundadores sobresalen en el chaflán y en la fachada sur del cuerpo de la torre, que enmarca el pazo y el camino, en cuyo inicio se yergue un crucero aldeano.

Frente a la capilla, rematado por una fina figura de la Virgen, se alza otro crucero, a modo de centinela contra supersticiones y embrujados y como testigo de la incuria y del abandono que lentamente se va apoderando -se ha apoderado ya- de esta noble mansión, que se deshace en amarga visión de nostalgia.

La capilla del pazo sirve de escenario en "Romance de lobos" a las dramáticas escenas en que *don Farruquiño* y *don Pedrito*, a espaldas de sus hermanos, roban el copón, la patena, la lámpara de plata -aquella que en la realidad había adquirido *don Antonio de Inclán* y de la que dice Valle que por fundación debía arder noche y día-, la espada de plata de San Miguel y un cuerno del "*tiñoso*" *Satanás*, todo lo cual, ya en plena locura, alucinación o arrepentimiento, pretendería reintegrar después *don Pedrito*.

Horas más tarde es la misma capilla la que oye en la semioscuridad el rezo de *don Juan Manuel* sobre la sepultura de su esposa *doña María Soledad*, y la que presencia, atónita, cómo el caballero levanta la tapa del féretro y amenaza a quien lo cierre hasta que él vaya a ocupar su puesto al lado de su esposa.

En la huerta del pazo, sobre sendos pedestales, dos estatuas de granito, que sobresalen totalmente sobre el emparrado, representan a *don Miguel de Inclán* y a su esposa, *doña Rosa Malvido de la Rúa*, vestidos a estilo dieciochesco: él, con casaca, sombrero, polainas y espada sostenida bajo el brazo derecho; ella, destocada, chaquetilla de volantes, falda larga y un laúd pulsado por la mano derecha y sostenido por la izquierda, que hoy ya no tiene.

También ellos, en visión de nostalgia, recuerdan los tiempos idos y lloran por el abandono en que se encuentra la obra que con tanto amor habían eregido, en ansias de futuro y de perpetuidad.

V

Ruta de la taumaturgia y de la evocación.

> "¡Felices los ojos que ciegan después de haber visto, porque purifican su conocimiento de geometría y de cronología! Para que nuestras creaciones bellas y mortales sean divinas pautas, penetramos religiosamente bajo ese arco de luz donde todas las cosas son cerca y lejos, rotos los lazos de lugar y de la hora."
>
> ("*La Lámpara maravillosa*")

Al adentrarse Valle Inclán por la *Tierra de Salnés*, desde *Villanueva*, la *Rúa Nova* o *Cambados*, hasta *Lantaño*, *Paradela*, *Meis*, *Armenteira* o *La Lanzada*, se iba despertando en su psiquismo un sentimiento cósmico de comunión con el paisaje y con las leyendas, ritos y creencias en él enraizadas, que florecían ubérrimas en vivencias íntimamente prendidas en su recuerdo y hasta entonces inmersas en el mundo telúrico circundante.

Porque recordar es volver a vivir la vida lejana; actualizar un sentimiento cíclico de evocación; llamar a lo lejano para sentirlo y contemplarlo de nuevo, para recrearlo taumatúrgicamente concretándolo en una imagen afectiva, en un ser que vivió en nosotros, en la ternura filial de la ausencia, que se hace cordialmente presencia. Es como una catarsis o sublimación de los afectos, en la excelsa purificación de la llama que arde y no se extingue.

Así, las imágenes afectivas de *Valle Inclán*, los recuerdos de su infancia y de su niñez cristalizan ahora en su pensamiento catatímico, para proyectarse anímicamente en realidades mágicamente tangibles, que adquieren corporeidad en *Brandeso*, en *Bradomín*, en *Lantañón*, es decir, en escenarios distintos a los que, en todo o en parte, un día existieron, con los personajes que fueron o que un espejismo sentimental sitúa en su horizonte afectivo-visual, en convergencia de situaciones y lugares de lejanía.

La comarca de *Lantaño* pertenece al Ayuntamiento de *Portas*, bajo la advocación patronal de *San Pedro*, de la misma manera que *Lantañón* es un lugar situado en tierras de *Santa María de Paradela*, en el Ayuntamiento de *Meis*, muy próxima al anterior.

Para mejor armonizar el regalo musical de las palabras cambiaría *Valle Inclán* su étimo bautismal, unas veces por el de San Rosendo, y otras por el de San Clemente, para presentar sus *San Rosendo de Lantañón* y *San Clemente de Lantañón*, que tuvo presentes al escribir "*El Marqués de Bradomín*", "*Sonata de Otoño*", "*Los Cruzados de la Causa*" o "*Cara de Plata*", que cierra el ciclo de sus *Comedias Bárbaras*, y cuya escena final, en su propia expresión, es como una intuición de la tragedia que pone término a "*Romance de lobos*".

Las tierras, pues, de los Ayuntamientos de *Portas* y *Meis*, en términos generales, con ligeras excursiones a las de *Ribadumia* y *Meaño*, en el corazón de la extensa comarca del *Salnés*, forman el entrañable escenario de aquellas obras, con la incrustación taumatúrgica de *Brandeso* y *Bradomín*, en la viviente armonía de su ensoñación, al impulso de su mágica vis de traslación y adaptación.

Pero esas tierras, además -*San Martín* y *San Salvador de Meis*, *San Juan de Romay*, *San Féliz de Lois*, *Santa María de Paradela*, *el Monasterio* y *Coto de Nogueira*, *Lantaño*, *Ribadumia*, etc., etc.- pertenecieron un día ya lejano a las Ordenes *Hierosolimitanas*: *Templarios*, *Sanjuanistas*, *Sepulcristas*, de las que pasaron a la Casa de Sotomayor, que las enseñorearon durante siglos y que en ellas nos dejaron los pazos y mansiones solariegas, que *Valle Inclán* conoció, y que nos retrotraen a la Galicia señorial, que él evoca en sus obras: mansiones y pazos, que todavía lucen en sus torres y fachadas los escudos de los *Sotomayor*, *Mendoza*, *Caamaño*, *Losada*, *Pardo de Figueroa*, *Taboada*, *Mosquera* y *Mariños*, evocadores de nostalgias y leyendas, que custodia la sirena a que hace alusión don Ramón en sus obras al explicar don *Juan Manuel Montenegro* al *Marqués de Bradomín* el origen del señorío de *Padín*, que relaciona con el desembarco de *don Roldán*, atraído por una sirena, en la *isla de Sálvora*: *una sirena abraza y sostiene tu escudo* en la iglesia de *Lantañón*, como en efecto puede verse en diversos pazos e iglesias de esta comarca.

Y fue precisamente a este escenario evocador, adonde, cual ocurre en los cuentos de hadas, trasladó Valle Inclán, desde las comarcas de *Arzúa* y *Céltigos*, respectivamente, los pazos de *Brandeso* y *Bradomín*, con las resonancias céltigas de su primitivo *Brandomil*, y que se nos aparecen así pletóricos de sucesos y situaciones, que enmarcan la vida de los principales personajes creados o recreados por don Ramón, vistos a través de un prisma que tiene por horizonte y fondo una realidad entreverada de sombras y de viviente lejanía, que deriva para el último del que un día fuera realmente Señor y mayorazgo de *Brandomil* don Joaquín de Sotomayor, Lamas, Haro, Caamaño, Becerra, Moscoso, Mendoza y Mariño Valladares, que Valle Inclán elevaría a la categoría de *Marqués de Bradomín*, de la misma manera que en *Lantaño* se encontró con la figura y leyendas del que fuera su Señor don *Suero Gómez de Sotomayor*, sucesor también en el mayorazgo de los *Bendaña*, y que encarna la Galicia feudal, que don Ramón evoca y describe en sus obras.

Declinada ya la tarde de un día cualquiera, *Sabela la Galana* y *Adega*, que padecía del *ramo cativo*, *descubren a lo lejos, sobre el cielo azul y constelado de luceros, una torre almenada, como en el campo de un blasón. Era la Torre del Pazo de Brandeso. Estaba en el fondo de un gran jardín antiguo, que esparcía en la noche la fragancia de sus flores. Tras la cancela de hierro los cipreses asomaban muy altas sus cimas negras, y los cuatro escudos del fundador, que coronaban el arco de la puerta, aparecían iluminados por la luna.* ("*Flor de Santidad*").

Otro día, *Xavier*, que recibiera en *Viana del Prior*, la *carta de la pobre Concha, que se moría*, redescubre *Brandeso*. El jardín tenía una puerta de arco, y labrados en piedra, sobre la cornisa, cuatro escudos con las armas de cuatro linajes diferentes. ¡Los linajes del fundador, noble por todos sus abuelos!

Aunque del siglo decimoctavo, el palacio es casi todo de estilo plateresco: un palacio a la italiana, con miradores, fuentes y jardines, mandado edificar por el obispo de Corinto don Pedro de Bendaña, Caballero del Hábito de Santiago, Comisario de Cruzada y confesor de la reina doña María Amelia de Parma...

La capilla del Pazo de *Brandeso* era húmeda, tenebrosa, resonante. Sobre el retablo campeaba un escudo de dieciséis cuarteles, esmaltados de gules y de azur, de sable y de sínople, de oro y de plata. Era el escudo concedido por ejecutorias de los Reyes Católicos al Capitán Alonso de Bendaña, fundador del mayorazgo de *Brandeso*. ¡Aquel capitán que en los nobiliarios de Galicia tiene una leyenda bárbara!

Alonso de Bendaña estaba enterrado a la derecha del altar, con otros caballeros de su linaje. El sepulcro tenía la estatua orante de un guerrero. A la izquierda, estaba enterrada Beatriz de Montenegro con otras damas de distinto abolengo. El sepulcro tenía la estatua orante de una religiosa en hábito blanco, con las Comendadoras de Santiago.

Concha, con sus hijas, fue a rezar el rosario ante el sepulcro del guerrero, donde también estaba enterrado su abuelo don *Miguel de Bendaña*, señor de *Brandeso*: un caballero déspota y hospitalario, fiel a la tradición hidalga y campesina de todo su linaje, muerto a los ochenta años, después de cinco días de agonía, sin querer confesarse. ¡Aquel caballero era un hereje! ("*Sonata de Otoño*"); pero Concha, la pobre Concha, no sería enterrada en esta capilla, y sí en el verde y oloroso cementerio de San Clodio de *Brandeso*...

Menos precisas son las noticias que *Valle Inclán* nos proporciona sobre el pazo o palacio de *Bradomín*. Por boca de unas mujerucas sabemos que en *San Clemente de Bradomín* estaba el palacio del más grande caballero de aquellos contornos, que había llegado hacía poco a Viana para hacer una nueva guerra por el Rey don Carlos, a quien le robaran la corona cuando los franceses ("*El Marqués de Bradomín*").

Su madre, doña *María Soledad Carlota Elena Agar y Bendaña*, llevaba varios años retirada y devota en su palacio de Bradomín, que se ubicaba en el fondo de una aldea. Era una señora de cabellos grises, muy alta, muy caritativa, crédula y despótica. Estaba muy achacosa, pero a la vista de su primogénito parecía revivir.

La tarde en que el caballero llegó a la aldea su buena madre pasó recado al *Prior de Brandeso* para que le oyese en confesión en la tribuna del pazo.

La tribuna estaba al lado del Evangelio y comunicaba con la biblioteca. La capilla, al igual que la de Brandeso, era húmeda, tenebrosa, resonante. Sobre el retablo campeaba el escudo, concedido, asimismo, por ejecutorias de los Reyes Católicos al señor de Bradomín, Pedro Aguiar de Tor, llamado el "Chivo", y también el "Viejo", enterrado, como ocurría en la capilla de *Brandeso*, a la derecha del altar; y, como en ésta, el sepulcro tenía la estatua orante de un guerrero. El santo tutelar era el Rey Mago, que ofrecía mirra al Niño Dios.("*El Miedo*", de *Jardín Umbrío*).

Además del santo tutelar, en la capilla del pazo se veneraba la Virgen de *Bradomín*, a quien la Condesa comenzara una novena, pidiéndole la curación de Beatriz, y ofreciéndole aquello que le era más caro: el collar de perlas y los pendientes que fueran de su abuela la Marquesa de Barbanzón.

El indudable afecto del Marqués por el palacio de Bradomín despertaban en él continuos recuerdos aún en medio de fuertes preocupaciones y a muchas leguas de distancia del lugar entrañable. Así, cuando la Niña Chole se había retirado a su camarote, y él, a solas con sus

pensamientos, se había sentado en la popa, frente a la inmensidad del mar, resurgió en su memoria, sin saber cómo, cierta canción americana que Nieves Agar, la amiga querida de su madre, le enseñara cuando él "era rubio como un tesoro y solía dormirse en el regazo de las señoras que iban de tertulia al palacio de Bradomín." ("*Sonata de Estío*").

Faltan, sin embargo, en estas evocaciones y recuerdos los detalles de la fábrica del palacio, que, por el contrario, aparecen en el de *Brandeso*. Ignoramos, pues, si bien lo suponemos, si el palacio de *Bradomín* tenía torre, solana, escalinata exterior de rica balaustrada, etc., que, dada la antigüedad del linaje y la alcurnia de sus fundadores, a buen seguro que no faltarían; pero ignoramos, sobre todo, su ubicación, que el visitante de esta rica y literaria comarca valleinclanesca quisiera conocer.

Buscamos para ello un punto de referencia, en la siempre incierta topografía de *Valle Inclán*, que, obvio es decirlo, nunca pretendió situar las localidades por él evocadas y sí sólo asociar en su recuerdo y en su imaginación aquéllas que le eran más caras y conocidas.

Si nos dejásemos llevar del fácil señuelo de la homonimia, este punto de referencia sería el lugar de *Lantañón* – una entidad geográfica perteneciente al Ayuntamiento de *Meis*, próxima a *Paradela* y al *río Umia*, situada al Sur de *Lantaño*, de donde dista dos kilómetros –, sobre cuya toponimia, al igual que hoy se hace en cualquier "cinelandia", haría sugir Valle Inclán el pazo de aquel nombre.

Pero esta localización, dentro siempre de la ficción literaria sin espacios y sin límites, tropezaría inmediatamente con la seria dificultad de que, cuando el magnífico hidalgo del pazo de *Lantañón*, se dirige a *Viana del Prior* para apalear a un escribano, tanto a la ida como a la vuelta, pasa por delante y se detiene en el palacio de *Brandeso*, morada de *Concha*, por lo que éste quedaba ubicado al Norte de Lantañón, puesto que, sea cual fuere la situación de Viana, ésta se hallaba todavía más al Norte.

Tenemos, pues, en la ficción y concepción valleinclanista, que el tan citado pazo de *Lantañón* no se encontraba sobre este topónimo sino más al Sur; si bien, en la realidad geográfica, al N.O. de *Lantañón*, se encuentra el lugar de Fontenla (Fontela, para Valle Inclán), tierra del vino, que en *Brandeso* degustaba don Juan Manuel; a su O., la Torre de Romarís, y ya más al Sur, el lugar y Torre de Pompeán, y los lugares de "Casal", "Medoña", "Quintáns", "Gándara" y el interesantísimo del "Mosteiro", corrupción de Monasterio, que evoca el nombre del erigido aquí por los Caballeros del Temple, en el siglo XII.

En el pazo de *Lantañón* vivían don *Juan Manuel Montenegro*: "un hidalgo mujeriego y despótico, hospitalario y violento, rey suevo en su pazo de Lantañón"..., "el último superviviente de una gran raza".

Valle Inclán sitúa la señorial mansión de este viejo hidalgo: "Entre *Lugar de Condes* y *Lugar de Freyres*, el pazo de *Lantañón*. Brañas, castañares, agros de pan llevar. *Lugar de Condes*, en el abrigo de la iglesia, y cavado en el monte, *Lugar de Freyres*. La Puente de *Lantañón* reina en medio: a uno y otro lado son orgullosas estradas, arcos barrocos con escudos y cadenas. Torre señorial. El atrio del pazo, fragante de limoneros. ("*Cara de Plata*").

La situación de Lantañón se perfila todavía un poco más, cuando el hidalgo del pazo impide el paso de los ganados de Lantaño por las tierras de Lantañón. *Pedro de Abuín* aconsejaría entonces meter el ganado por las *Arcas de Bradomín*, que se ubicaban en un verde regazo, al pie de las ruinas de un castillo, que se alzaba sobre un roquedo en los *Montes de Lantaño*.

En esta disputa, cuando *Cara de Plata*, hijo del hidalgo, corta a su vez el paso al *Abad de San Clemente de Lantañón*, éste le recuerda que en el pazo guardan una paloma de su palomar, y que él iría a buscarla; pero en Lantañón, sentenciará de nuevo *Pedro de Abuín*, no saben de parentescos: "Allí todo es fuero y altanería".

Reintegrada *Sabelita* a la rectoral de Lantañón, *Blas de Míguez*, el sacristán – hombre de cuentos y mentiras, un gran bellaco-, le pide que "mientras queda un rabo de tarde" se acerque a *San Martiño de Freyres* a poner paños en el altar y renovar la cera, pues al día siguiente "cuadraba" misa en la iglesia románica, porticada, de aquel lugar.

Y a *San Martiño de Freyres*, poco después de la entrevista de *Sabelita* con el enamorado *Cara de Plata*, cuando *Fuso Negro* amedrantaba a la asustadiza doncella, llega don *Juan Manuel Montenegro*, que se la lleva en su caballo a su pazo de *Lantañón*.

Distancia corta, pues, entre la feligresía de Lantañón y la de San Martiño, y entre ésta y el pazo de Lantañón; nombres que, con los de *Brandeso* y *Arcas de Bradomín* juegan un papel importante en su hipotética localización, dentro de la admirable ficción valleinclanesca, sin geografía ni espacios conocidos, en los que sólo predomina el recuerdo y el sentimiento.

En tal hipótesis y supuestos, las *Arcas de Bradomín* se localizarían en el lugar de *Medoña*, al Oeste de la *Torre y lugar de Pompeán*, río *Outeiro* en medio, término de *San Félix de Lois*; lugares, por lo demás, perfectamente conocidos por Valle Inclán, puesto que por la década de 1880 pasó varias temporadas en *Paradela*, en la rectoral y feligresía que, como cura de almas, regentaba un pariente muy cercano de su padre, en cuya compañía recorrió toda esta comarca, cuando ya tenía quince años, con motivo de un importante hallazgo arqueológico, en uno de los castros cercanos, y que su progenitor dio a conocer en un estudio publicado en el periódico "La Voz de Arosa".

Medoña, medela, medorra, mámoa, son voces sinónimas de "Arca", en sus significación de túmulo o enterramiento de épocas prehistóricas, cubiertos de tierra, en forma cónica o de montículo. Las arcas o túmulos se encuentran unas veces en forma de círculo; otras, alrededor de localidades o agrupados en un determinado espacio, o simplemente formando alineamientos sencillos o, incluso, en galerías subterráneas, rodeados casi siempre de leyendas relacionadas con encantamientos y tesoros ocultos.

Valle Inclán, que conocía perfectamente no sólo la Galicia feudal sino también la prehistórica, evoca en sus páginas estas "Arcas", que asocia a las tierras y palacio de *Bradomín*, en una perfecta simbiosis del pasado con el presente afectivo.

No lejos, pues, de las "*Arcas de Bradomín*" se localizaría el palacio del mismo nombre, de la misma manera que cerca de la rectoral de Lantañón se encontraba la pequeña iglesia o anejo de *San Martiño*, que en la realidad se halla en *Meis*, a menos de cinco kilómetros del "Mosteiro", es decir, en donde hubo "*freyres*" de la *Orden del Temple*; de ahí el nombre de *San Martiño de Freyres*.

En esta zona, por tanto, ha de situarse el *palacio de Bradomín*, transplantado al papel con elementos del *Pazo de Pompeán* o de la *Torre de Quintáns*, no lejos uno de otro y ambos del siglo XVI. El primero pasó del matromonio *Ayala-Prego* a los *Valladares* y después a los *Barba Figueroa, Andrade* y *Bermúdez de Romay*; la segunda fue edificada por el Capitán don *Alonso de Balboa y Mariño de Lobera*... ¿Fue éste el palacio de Bradomín o acaso el de Brandeso, cuyo mayorazgo fundara, en la ficción valleinclanista don *Alonso de Bendaña*, en vez de don *Alonso*

de Balboa... si no queremos llevar el primero a la *Torre de Romarís*, situada a dos kilómetros de Pompeán...?



Pazo y convento de Vista Alegre, Villagarcía

A su vez, desde el fondo del mirador del *Palacio de Brandeso*, en donde se hallaban, *Concha* dirá al Marqués, señalando a lo lejos, que don Juan Manuel, el magnífico hidalgo del *Pazo de Lantañón*, pasaba por la *Fontela* (lugar que en la realidad se halla muy próximo a la Torre de Romarís), en dirección al Palacio, adonde llega poco después, aun cuando diría que no podía detenerse, por dirigirse a *Viana del Prior* para apalear a un escribano.

La distancia al Pazo de Lantañón, desde Brandeso, era de dos leguas, y el camino de herradura, pedregoso y con grandes charcos; si bien posteriormente dirá a las hijas de Concha que tal distancia no era más de una legua, razón por la que *María Fernanda* y *María Isabel* e *Isabel*, la prima de *Concha*, preferían ir a pie para visitar a don Juan Manuel, que se había hecho daño al caer del caballo, precisamente en la cuesta de Brandeso.

Teniendo en cuenta, pues, la descripción de pazos y lugares hecha por Valle Inclán en su magnífica ficción literaria, y la situación geográfica de estos mismos lugares en esta zona de la *Tierra de Salnés*, que él tuvo presente a la hora de recordar y de escribir, podíamos ubicar sus pazos, dentro siempre de una hipótesis sujeta a la revisión de los Maestros, entre Lantañón, como punto de referencia más septentrional, y San Martiño, al pie del *Monte de Chaus*, próximo a *Caticovas*, como extremo más meridional. "...Y cavado en el monte, *Lugar de Freyres*", situando *Brandeso*, en primer término, al Norte; *Bradomín*, al Sur, y, entre ambos, el *pazo de Lantañón*, en una correspondencia más o menos real, más o menos imaginaria con la *Torre de Romarís*, *Pompeán-Paradela* y *San Martiño-Mosteiro*, respectivamente, sin olvidar, además, las distancias a que se hallan unas de otras: tres kilómetros de la Torre de Romarís a Lantañón; cinco a Lantaño; tres a la Torre de Pompeán y seis al Mosteiro.

En todo caso esta localización nos sitúa en el verdadero y no extenso escenario en donde la taumaturgia y la vis imaginativa y de traslación de Valle Inclán alzó los admirables pazos de *Brandeso*, en "Sonata de Otoño"; *Bradomín* en "Sonata de Estío", "El Marqués de Bradomín", "Cara de Plata" y Beatriz", y *Lantañón*, en "El Marqués de Bradomín", "Cara de Plata" y "Sonata de Otoño", en la verde y paradisíaca campiña de las ubérrimas tierras de Salnés, que don Ramón llevaba grabadas en su alma y en su imaginación, bajo el sentimiento cósmico de comunión con el paisaje y con las leyendas, ritos y creencias en él enraizadas, que florecían virgilianamente en vivencias íntimamente prendidas en su recuerdo y hasta entonces inmersas en el mundo telúrico que le rodeaba.

El viajero que llega a Galicia, el peregrino que camina a Santiago, el valleinclanista por devoción, no tendrá nunca una visión completa de la vida y de la obra de don Ramón, si no se adentra devotamente en este escenario y si en su horizonte no es capaz de contemplar, en un espejismo de catarsis, los pazos y los personajes que aquél creó y puso en pie sobre este trozo de ensueño y de evocación de la *Tierra de Salnés*.

VI
Ruta de la esperanza y del dolor.

"En todos los sucesos graves de mi vida,
el corazón me anunció lo que estaba oculto.
La muerte de mi hijo la vi en un sueño."

(*Don Pedro Bolaño, en "El Embrujado"*)

"...Yo no sé qué cosa sea la muerte, que se la siente llegar. Mi niño estaba sano y yo esperaba una desgracia como algo fatal. Ya llegó y sea sola...".

(*Carta de Valle a Ortega y Gasset, desde Cambados: 2 octubre* 1914)

El actual conjunto urbano de *Cambados*, formado por las tres antiguas villas de *Fefiñanes*, *Cambados* y *Santomé do Mar*, se halla situado al Este y en la margen izquierda de la Ría de Arosa, en el extremo Oeste de la provincia de Pontevedra, a la que pertenece.

Los numerosos escudos, que aún lucen en las fachadas de sus casas solariegas; sus pazos legendarios e hidalgos, que nos hablan de ilustres entronques con nobles familias gallegas; los elegantes palacios de los *Valladares* y *Sarmientos*, *Bazanes de Mendoza*, en donde hoy se levanta el *Parador Nacional de Turismo*, y *Zárates y Murga*, sucesores de los *Castronuevo* y *Villaumbrosa*, y, por éstos, de los *Sotomayor* y *Chariño*, convertido ahora en Asilo de ancianos, recuerdan pasadas grandezas de un pueblo, si "pobre e fidalgo e soñador", que cantó el Poeta, otrora el más importante y señorial de la comarca.

Cambados, como otras localidades de la *Tierra de Salnés*, también fue un día punto elegido por don *José Ramón del Valle* para aquellas visitas y fructíferas excursiones de que se valía para dar a conocer a sus hijos cúanto de interés encerraban las viejas localidades gallegas.

La impresión que en el ánimo del entonces niño Valle Inclán produjo el vetusto conjunto cambadés, con sus renombrados pazos, sus saudosas ruinas de *Santa Mariña* y de *San Saturniño*, su sabor típicamente medieval fue tan profunda que había de perdurar largo tiempo en su recuerdo como una de las más emotivas de su vida; tanto que cuando ya en plena gloria literaria –cuarenta y seis años recién cumplidos–, pero también en pleno desequilibrio económico, dirige sus ojos a Galicia, en busca de un lugar propicio a sus necesidades y circunstancias –después de su fugaz estancia en *Villajuán de Arosa*–, piensa en Cambados, nunca ausente de su recuerdo, y aquí, optimista y esperanzador, se instala, en el otoño de 1912, en la casa que en Fefiñanes poseía *doña Lucila Fernández Soler*, viuda de *Fraga*, para, en y desde este escenario, producir más y mejor en ansias de la gloria imperecedera y de la anhelada redención familiar.

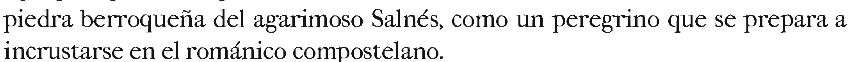
Fefiñanes es como un remanso de paz y de color, bajo el cielo siempre azul de Cambados, "donde todas las cosas son cerca y lejos, rotos los lazos del lugar y de la hora".

El palacio de sus Vizcondes es un grato y continuo "ritornello" a la Galicia señorial en la mente soñadora de don Ramón; el elegante arco que une palacio y huerta-bosque es como una invitación a caminar por regiones de duendes, de la *Santa Campaña*, de mendigos y la-



drones capitaneados por el bigardo *don Pedrito*, por "*Fuso Negro*" o por "*Pepa a Loba*"; el panorama espléndido, amplio, luminoso que se divisa desde la terraza de la morada de Valle, frente a la ría y al límpido mar de *Arosa*, es visión de nostalgia del porvenir, enmarcado por las brumas y aires legendarios del pasado....

Valle Inclán espera y sueña en *Cambados*; sueña y trabaja todo el día y gran parte de la noche; trabaja en el escenario en donde mejor encuadra su egregia figura esculpida en la piedra berroqueña del agarimoso Salnés, como un peregrino que se prepara a incrustarse en el románico compostelano.



Ruinas de Santa Mariña, Cambados

El día 29 de marzo de aquel año 1913 el *Círculo Jaimista de Santiago* organiza en su honor una solemne velada, presidida por la eximia poetisa *Filomena Dato Muruais*, y en la que tomaron parte los señores *Portal Fradejas*, *Martín Losada* y *Remuñán García*, este último con una magnífica disertación acerca de "*La vida y obras de don Ramón del Valle Inclán*", que dio ocasión a que el párroco de San Andrés, de aquella ciudad, don Ambrosio Borobio Díaz, remitiese al "Diario de Galicia", de la misma localidad, unos sueltos, publicados los días 2 y 8 de abril, titulados: "Remitido. De cosecha ajena. Juicios sobre Valle Inclán", en los que recoge los emitidos por el *P. Ladrón de Guevara*, en sus "*Novelistas malos y buenos*", y por el *P. Burguera* en "*Representaciones escénicas malas, peligrosas y honestas*", así como unos fragmentos publicados por don *Severino Aznar* en "El Correo Español", en los que se arremete contra la producción literaria de don Ramón.

Mediado el mes de abril emprende su viaje a Madrid, en donde prepara y organiza el banquete-homenaje a *Juan Belmonte* -28 de junio-, para regresar seguidamente a Cambados a encerrarse otra vez en aquella habitación admirablemente desordenada, sembrada de cuartillas y tan densa de humo de tabaco, que, más que ver, había que adivinar en dónde se hallaban los objetos sin que él pareciese enterarse de lo que ocurría a su alrededor. ¡Cuántas veces al ir su esposa en puntillas, para no distraerle, a llevarle la comida, encontraba intacta sobre la mesa la del día anterior!, mientras don Ramón, abstraído, fumando sin descanso, continuaba sobre sus cuartillas, corrigiendo unas, valorizando todas, con aquella prosa armoniosa, lírica, cincelada, escrita para regalo musical de espíritus selectos...

A *Cambados* van a verle y a pasar unos días con él algunos de los amigos que había dejado en Madrid: *Ramón Pérez de Ayala*, que sugerió cambiar el nombre del tradicional paseo de *La Calzada* por el que él consideraba más acertado de *Olmeda*, en gracia a los copudos y centenarios olmos que lo enmarcan, y que posteriormente había de escribir en el "Nuevo Mundo" un humorístico artículo sobre aquel simpático demente, que hemos conocido, llamado *Severo*

Eiras, y cuya principal manía, además de su furibundo odio a la curia cambadesa, consistía en afirmar que él era alcalde vitalicio de *Villanueva* de *Arosa*; *M. Chaumié*, traductor y admirador de Valle, que pasó en *Cambados*, según su propio testimonio, los mejores días de su vida; *Julio Romero de Torres*, que tomó apuntes de panorámicas cambadesas interesantísimas, y qué sabe Dios adónde habrán ido a parar; el que fue secretario particular del *conde de Romanones*, *Brocas*, que llevó de aquí, para colocar enmarcada en su despacho, aquella poesía humorística de nuestro padre "*A Rebeira de Cambados*"; y el criminalista *Doval*, y *Rafael de Penagos*, y tantos otros que en esta casa de Fefiñanes fueron huéspedes de don Ramón y que, andando el tiempo, sintieron también la nostalgia de Cambados.

Alguna que otra vez obsequia Valle a sus distinguidos huéspedes con agradables excursiones por la plácida ría de Arosa: *la Toja*, *El Grove*, *Sálvora*, *La Puebla del Caramiñal*, *Riveira*, *la isla de Arosa*, vieron llegar más de una vez a sus riberas aquellas embajadas de arte, de poesía, de literatura y de buen humor, que capitaneaba la quijotesca figura de *Valle Inclán*, como el más experto *chicherone* de todos los tiempos.

El año 1914 es, sin duda, uno de los más emotivos en la vida afectiva de don Ramón: el 28 de mayo, bajo el tenso ambiente político nacional e internacional, precursor de la guerra que estallaría poco después , nace en Madrid el primer hijo varón de Valle Inclán: *Joaquín María*, que es apadrinado por *Joaquín Argamasilla de La Cerda*, aquel joven *Marqués de Santa Cara*, caballero de la confianza de don *Carlos* y de don *Jaime*, cuyas fotografías, afectuosamente dedicadas, presidían el despacho de don Ramón...

Con el nacimiento de *Joaquín María* se opera un notable cambio en nuestro escritor. Aquel carácter duro, agrio unas veces, despóticos otras, se dulcifica y tórnase más cariñoso. Ahora ya está más risueño y optimista don Ramón; ya no se deja llevar, como ocurría antes, de aquellos primeros impulsos, que tantos disgustos le acarrearan; ya puede transmitir su apellido a un varón, que será cabeza de un mayorazgo, como síntesis de la historia del pasado y de la historia del porvenir, como él había escrito en "*Los Cruzados de la Causa*"...

Mas ¡qué breves fueron para los esposos Valle las horas de ensueño y de felicidad y de esperanza!... Todas aquellas ilusiones y proyectos se derrumbaron en un momento en la sima de la cruel realidad. Aquel niño, tan ansiado, cuyo llanto y cuya sonrisa había logrado dulcificar el carácter de su padre, fallece en Cambados un día aciago del mismo año 1914.

Se ha fantaseado tanto sobre esta muerte que se hace preciso, una vez más, por nuestra parte, aclarar sus circunstancias para no rodearla de un ambiente esperpéntico impropio e inadecuado, que no le va y que, en modo alguno, se acerca a la realidad.

Fernández Almagro la comenta así en la primera edición de su obra: "EL niño jugaba en la playa cuando una ola se lo llevó para siempre". ¡Triste mar de Cambados, que había comunicado latidos de patética corazonada a la escena tercera de "Romance de lobos"! ... En la segunda edición, pese a habernos consultado y a conocer nuestro ensayo "Valle Inclán en Cambados", afirma que un golpe de viento fortísimo empujó una caseta que fue a chocar con la cabeza del chico, sin otro efecto, por el momento, que una contusión... No le mató el mar, sino el viento...

Por su parte, *Gómez de la Serna* escribe:"... Valle Inclán entrevera, con su vida de teatro y de café, nuevos viajes, y a veces se mete en Galicia, donde intenta fijar su residencia, porque tiene miedo al helado soplo del *Guadarrama*, y porque -según él- junto al mar nunca hace frío; pero una desgracia, el que una caseta de playa caiga sobre uno de sus hijos y lo aplaste, le devuelve a *Madrid* de nuevo..."

A su vez –y esto es ya más lamentable–, escritores regionales, que conocen o debieran conocer mejor aquel ambiente y circunstancias, no dudan en afirmar que aquel niño murió ahogado en el mar de Cambados...

¡Cuán lejos están de la verdad tales escritores! Ni el niño jugaba en la playa, ¡sí tenía cuatro meses!, ni una caseta le aplastó, ni murió ahogado en las aguas cambadesas ni Valle Inclán volvería tan pronto a Madrid.

Era, según testimonios irrefutables, el día 31 de agosto, festividad precisamente de *San Ramón*. Aquel día, como tantos otros, hallábase en la *playa del Pombal*, de *Fefiñanes*, la *niñera* que sostenía en sus brazos al niño *Joaquín*, y que, para más detalles, se llamaba *Juanita La Cruz* o *Lacruz*, moza garrida y de muy buen parecer. Un vientecillo molesto del Norte y determinadas circunstancias la mueven a buscar abrigo al lado de una caseta junto a cuya puerta toma asiento, al mismo tiempo que entona una canción.



Tragove desde O Pombal

Desde allí continúa contemplando las evoluciones de los bañistas, el constante devenir de las olas, el horizonte que se pierde tras la *isla de Sálvora*, en la entrada de la ría. De pronto, alguien desde dentro abre la puerta de la caseta, que choca con la cabeza del tierno infante. El golpe no produjo entonces sino una contusión. Mas a los pocos días sobrevino lo que todos temían: la meningitis, de la que había de fallecer a las dos de la tarde del día 29 de septiembre de aquel 1914; es decir, al mes siguiente de aquel accidente que, en principio, parecía no tener tanta importancia.

Así y no de otra manera ocurrió la muerte de aquel infante, sin que el mar de Cambados, que no tiene nada de triste, hubiese comunicado latidos de patética corazonada a la escena tercera de "Romance de Lobos", y sin que sus olas se lo tragasen ni una caseta lo hubiese aplastado...

Cuando aquella cajita blanca, que contenía los restos mortales del malogrado primogénito de Valle Inclán, era sacada de su casa camino del *cementerio de Santa Mariña*, en cuya capilla mayor fueron enterrados, se oía el fuerte llanto de su atribulada madre y aquella expresión de dolor y de videncia: "¡Hijo mío, me trajiste la felicidad, Dios quiera que no me la lleves!", y las no menos elocuentes palabras de don Ramón, con sus barbas surcadas por el llanto, y con su único brazo amparando a su mujer: "¡Josefina, mis pecados fueron la causa de la muerte de nuestro hijo; voy a Santiago a postrarme a los pies del Penitenciario!", como, en efecto, lo hizo a los pocos días...

De aquellos lejanos días de mi no cumplida infancia conservo entre brumas el emotivo y curioso recuerdo de haber portado aquella cajita blanca hasta el cementerio y de ser acaricia-

do en mi entonces rubia cabeza por la mano afectiva de Valle Inclán, que, al igual que a los demás niños que conmigo cumplieron aquel penoso encargo, me obsequiaría con una caja de bombones.

Del dolor experimentado por Valle Inclán en tan trágica ocasión nos da idea la carta que, con fecha 2 de octubre de aquel año de 1914, escribió a su buen amigo *don José Ortega y Gasset*, en la que, entre otras cosas, dice: "Queridísimo Ortega: No le escribí antes porque no han faltado dolores y desazones. Hace dos días enterré a mi hijito. Dios nuestro Señor me lo llevó para sí. Ha sido el mayor dolor de mi vida. Yo no sé qué cosa sea la muerte que se la siente llegar. Mi niño estaba sano y yo esperaba una desgracia como algo fatal. Ya llegó y sea sola. Estoy acabado. Esto es horrible. ¡Que no sepa usted nunca de este dolor! La casa se me viene encima y tampoco quiero, por ahora, volver a Madrid, donde nació mi niño hermoso que se me murió"... (Publicada en la "Revista de Occidente", en 1966).

Por aquel entonces no marchó de Cambados don Ramón, como se ha dicho. Aquí siguió dando cima a "*La Lámpara maravillosa*", que había de editarse en 1916, y escribiendo a las dos meses de la muerte de su hijo su enigmática poesía "¡Credo!", que posteriormente denominaría "Rosa Gnóstica", que forma la clave XXVIII de "El Pasajero", publicado en 1920, pero escrito en su mayor parte en Cambados.

En Cambados escribió, asimismo, "*La Marquesa Rosalinda. Farsa sentimental y grotesca*" y "*El Embrujado. Tragedia de Tierra de Salnés*", cuyo origen hemos explicado páginas atrás, y ambos publicados en 1913 en Madrid, por Alemana y J. Izquierdo, respectivamente; "La cabeza del dragón: Farsa", y varios de los cuentos que integran "Jardín Umbrío: Historia de santos, de almas en pena, de duendes y de ladrones", editados por J. Izquierdo en 1914.

Sin levantar su casa de Cambados, en el mes de febrero de 1916, merced a los buenos oficios de su amigo *M. Jacques Chaumié*, sale para París, a casa de éste, y de aquí al frente occidental de guerra, en donde visita la *Alsacia*, los *Vosgos* y la *Champaña*, pudiendo presenciar algunas de las principales acciones de la batalla de *Verdún*, de cuya gesta escribe elogiando el espíritu de las tropas francesas.

Del resultado de aquella visita al frente publicaría Valle Inclán "*La media noche. Visión estelar de un momento de guerra*", de la que él se llama modestamente *narrador*, editada en 1917 en "Clásica Española", pero dada a conocer con el título de "Un día de guerra" en el folletón de "El Imparcial", desde el 11 de octubre al 18 de diciembre de 1916, y escrita íntegramente en Cambados durante los meses de agosto y septiembre del mismo año.

Durante los años o largas temporadas de su permanencia en Cambados efectuó Valle Inclán diversas visitas y excursiones a *Barrantes, Armenteira, Sangenjo, Gondar, La Toja, Castrelo, La Lanzada*, etc. De estas dos últimas nos ocuparemos en las líneas que siguen.

Castrelo fue visitado detalladamente por don Ramón en el verano de 1914, para conocer "de visu" la casa solariega de sus antepasados por el apellido *Peña*, que se ubica al inicio de la cuesta de Cuervo, al final de un camino vecinal, que arranca a la derecha de la carretera de Cambados a La Toja.

Débese su construcción a *don Julián Antonio de la Peña y Avalle*, a mediados del siglo XVIII, unido con la cambadesa *doña María Josefa de Oña Ozores y Andrade*, descendientes ambos de hidalgos notorios, por limpias ejecutorias, y padres de *don Antonio María, don José Manuel* y *don Fernando de la Peña y Oña*, progenitores los dos últimos de las ramas de donde proceden doña Dolores Peña Montenegro, madre de Valle Inclán, y *doña Petra Silva de la Peña*, madre de *don Adolfo Caamaño Silva de la Peña*, nuestro padre.

El escudo que campea en la fachada de aquella casa solariega luce en sus cuarteles las armas de *Gayoso* (?), *Avalle*, *Figueroa*, *Peña* y, en escusón, las de *Andrade*.

Como ya se dice, también visitó *Valle Inclán*, siendo todavía muy joven, la localidad de *La Lanzada*, para contemplar de cerca su ermita marinera y los restos de la torre, antigua fortaleza contra las invasiones piráticas y normandas, destruida en el siglo XV durante la Guerra Hermandina. No lejos del campo de La Lanzada se han encontrado interesantísimos restos, que avalan la creencia de que aquí se hallaba la antiquísima *ciudad de Lambriaca*.

Ermida da Lanzada

En el mes de agosto tiene lugar, en las inmediaciones de la ermita, una típica romería en honor de la Virgen, a la que acuden no sólo romeros y devotos que se postran ante la Madre de Dios para patentizar su amor filial, sino también gentes de creencias cristianas enraizadas en mitos de supersticiosa paganía, especialmente mujeres, que a las doce de la noche toman *el baño de las nueve olas*, que ha de curarlas de su esterilidad, o imploran que las libere del "meigallo", del "mal de ojo", del "feitizo", es decir, de maleficios, sortilegios, brujerías, debidos a personas que les quieren mal, y de cuyas escenas se hace eco Valle Inclán en "*Flor de Santidad*", situándolas en la imaginaria *Santa Baya de Cristamilde*, que "estaba al otro lado del monte, allá en los arenales donde el mar brama".

"La ermita, situada en lo alto, tiene un esquilón que se toca con una cadena. El tejado es de losas, y bien ` pudiera ser de oro si la santa quisiera. Adega, la dueña y un criado han salido a la media tarde para llegar a la media noche, que es cuando se celebra la Misa de las Endemoniadas"...

"Al descender del monte, el camino se convierte en vasto páramo de áspera y crujiente arena. El mar se estrella en las restingas, y de tiempo en tiempo una ola gigante pasa sobre el lomo deforme de los peñascos que la resaca deja en seco... La caravana de los mendigos descansa a lo largo del arenal. Las endemoniadas lanzan gritos estridentes al subir la loma donde está la ermita, y cuajan espumas sus bocas blasfemas."

"Terminada la misa, todas las posesas del mal espíritu son despojadas de sus ropas y conducidas al mar, envueltas en lienzos blancos. *Adega* llora vergonzosa,pero acata humilde cuanto la dueña dispone. Las endemoniadas, enfrente de las olas, aúllan y se resisten enterrando los pies en la arena. El lienzo que las cubre cae, y su lívida desnudez surge como un gran pecado legendario, calenturiento y triste... El pálido pecado de la carne se estremece, y las bocas sacrílegas escupen el agua salada del mar... Sobre la capilla vuelan graznando las gaviotas, y un niño, agarrado a la cadena, hace sonar el esquilón. La Santa sale en sus andas procesionales... Prestes y monagos recitan sus latines, y las endemoniadas, entre las espumas de una ola, claman blasfemas: "¡Santa, tiñosa!; ¡Santa, rábuda!; ¡Santa, salida!; ¡Santa, preñada!".

"Los aldeanos, arrodillados, cuentan las olas. Son siete las que habrá de recibir cada poseída para verse libre de los malos espíritus y salvar su alma de la cárcel oscura del infierno. ¡Son siete como los pecados del mundo!"

Como una de las anécdotas valleinclanescas que todo el que visita Cambados debe conocer, diremos que aquí tuvo lugar un suceso que afectó muchísimo a don Ramón. Nos referimos a la muerte de su perro "Caravel", a la que en otra ocasión nos atrevimos a calificar de "suicidio", por las circunstancias en que se produjo.

Hallábase el animal en la terraza de la casa cuando un recadero, tocado con un largo impermeable negro, le llamó desde abajo ofreciéndole algo de comer, al mismo tiempo que con sus voces le incitaba. Nadie se explica cómo ocurrió el hecho, pero lo cierto es que el animal se arrojó instintivamente a la calle, en donde encontró inmediatamente muerte. La impresión que ésta produjo en el ánimo de Valle Inclán, que sentía por "Caravel" un verdadero cariño, fue enorme, como todavía se recuerda en Cambados.

A este perro había dedicado Valle Inclán, en "Los Lunes del Imparcial", la siguiente emotiva poesía:

"Yo tengo un lebrel.
Se llama Caravel.
Es un caro recuerdo de Marquina.
Nada le agrada tanto
como dormir debajo de mis pies.
Cuando me enojo y le aparto de mí,
vuelve sumiso a lamerme la mano.
Como sé que lastima, se la entrego.
Luego... busca mi brazo cercenado
y hocinando en la manga da un suspiro...
llora por una mano que lamer,
¡ y lloro yo, Señor, porque no puedo
darle esa parte de mi humano ser!".

Debemos la copia de esta bellísima poesía a la un día viuda de Valle Inclán y eximia actriz *doña Josefina Blanco Tejerina*, que tuvo, además, la gentileza de manuscribirla ex-profeso para nosotros, en cariñosa carta que lleva la fecha del 12 de junio de 1953.

En esa misma carta me informa que el magnífico retrato de su marido, pintado por *Anselmo Miguel Nieto*, reproducido a todo color en "La Esfera", tiene por fondo una vista de la ría de Cambados, tomada desde la escalinata contigua a la iglesia de San Francisco, hoy parroquial.

En el párrafo final de la misma, al referirse al cuento "Ivan, el de los osos", me dice que sin que ella sepa porqué, su marido nunca lo incluyó entre sus obras, "hasta el punto de que yo misma la desconocía hasta que vine a Galicia con el deseo de no salir de aquí si no es camino de "Santa Mariña de Cambados", es decir, del cementerio en donde le esperaba su hijo Joaquín.

Sus deseos se han cumplido. Y allí, desde la tarde del día 25 de noviembre de 1957, yace próxima a su malogrado hijo Joaquín, a la sombra de las nobles ruinas del templo, que en el siglo XV mandara erigir doña María de Ulloa, señora de Cambados, madre del Arzobispo don Alonso de Fonseca III.

Para ella, para la eximia *Josefina Blanco Tejerina*, el devoto recuerdo y la oración de quien se honró con su amistad.

VII

Ruta de la saudade y del gozo eterno.



Mosteiro de Armenteira, arco de entrada

"El alma de la tarde se deshoja en el viento,
que murmulla el milagro con murmullo de cuento.
El ingenuo milagro al pie de la cisterna,
donde el pájaro, el alma de la tarde, hace eterna."

("*Aromas de leyenda*". Clav. VIII)

En la falda del monte *Castrove*, atalayando la inmesidad de la *ría de Arosa* sobre las *tierras de Barrantes*, *Ribadumia* y *Meis*, emerge de una ubérrima hondonada el monasterio bernardo de *Armenteira*, en cuya etimología resuenan los mugidos, plácidos o estentóreos, del manso buey o del toro bravo, que dieron su nombre al lugar.

La subida al monasterio desde *Cambados* ha de hacerse por *Barrantes*, de donde arranca la sinuosa carretera ascendente, entre bellos pinares y maizales, trigales en flor y huertas ubérrimas, que aparecen en cada curva, en panorámicas distintas y de hermosura superior a las que le preceden, dejando a nuestros pies , como una vivencia rediviva, el ensueño de las tierras de Salnés y de la ría de Arosa, y enmarcándolas, la salvaje belleza avioletada de las altas cumbres, que atalayan nuevos horizontes.

El camino hasta el cenobio está enmarcado por románicos cruceros que forman o formaron un penitente vía-crucis, que las almas devotas recorrían de rodillas, como símbolo de una creencia religiosa que esmalta aquella línea viaria y aromatiza espiritualmente el ambiente. El último se halla ya en la plazoleta contigua al arcosolio de *San Ero* y presenta en una de sus caras la clásica mesa de piedra en donde se coloca la imagen del Santo, al final de la procesión, o el ataúd que contiene los restos mortales del que peregrina por última vez por este valle de lágrimas.

El arcosolio, por el cual se ingresa al amplio atrio, sostiene en su parte central y superior una hornacina con figuras de piedra, que encierran el simbolismo de la leyenda armenteriana: a la derecha, la Virgen orando; a la izquierda, *San Ero*, de rodillas; en medio, un árbol de frondoso ramaje, en cuyas hojas asoma el ruiseñor de divino canto...

San Ero de Armenteira no fue un ser legendario: es el *Ero Armendáriz*, caballero a las órdenes de *Alfonso VII*, que, cansado de servir al señor que se había de morir, prefirió militar en las banderas del Señor de la Vida. Dejó, pues, el mundo, "sus pompas y vanidades" y se retiró a su casa-fuerte de Armenteira para hacer allí vida de eremita. Después... pidió a *San Bernardo*

monjes cistercienses para eregir el monasterio, como así lo hizo. Ocurrió todo esto al filo de la mitad del siglo XII. *Ero Armendáriz*, ya profeso, fue el monje Ero y el primer abad del cenobio que se dedicó a Santa María.

Y una tarde del año 1176 recoge Ero su bollo de pan, todavía caliente, y con él en la mano se enfrasca en el bosque y en la meditación. A poco oye el canto de un pájaro posado en una rama de un árbol. Ero se detiene a escucharlo. Cuando el pájaro cesó en su trinar, Ero, que por oírlo apenas había empezado el panecillo, con él todavía en sus manos retorna al convento.

Había anochecido y creyó perderse en la umbría del bosque; hasta le pareció que los alrededores y la puerta de entrada no eran las mismas. Al fin, asió vacilante la cuerda de la pequeña campana de la entrada. El hermano lego no le conoció; tampoco él conoció al hermano portero. Llamó éste a un monje y a otro y a otro. Ninguno le conocía ni nunca habían oído hablar de él.

Ero, extrañado de cuanto ocurría, insistió; a la hora de la merienda había recogido su panecillo, que traía casi entero en sus manos, y mostraba a la comunidad como prueba convincente... Se internara un poco en el bosque y allí se entretuvo en escuchar el canto de un ruiseñor... Al atardecer, sin apenas probar bocado, regresó al convento; él era el abad de aquella comunidad desde hacía veintiséis años...

Los monjes se miraron unos a otros: el que así hablaba o era un santo o era un loco. Sin embargo...., aquella su persuasión, la beatitud de su rostro, los detalles que contaba le mostraban bien cuerdo. No, no era un loco. ¿Sería un santo?...

Entre tanto, el padre Archivero había ido a revolver viejos papeles, consultaba libros de la época de la fundación, y allí, en aquellas hojas amarillas por el tiempo, aparecía, en efecto, el nombre del *Padre Ero*, de aquel monje que una tarde saliera del convento y no retornara ya más; pero desde entonces hasta aquel momento habían pasado ¡doscientos años!, los mismos que el *beatífico Ero* estuviera escuchando el canto del pájaro... Aquel monje no era un loco: era un santo, y como tal expiró dulcemente en el Señor el 30 de agosto de aquel año 1376, después de renunciar humildemente a la abadía que le ofrecía el que entonces lo era *fray Francisco Alonso*...

Armenteira sería también lugar de veneración y de ensueño para *Valle Inclán*, que la visitó varias veces durante los años en que vivió en Villanueva y en Pontevedra y, posteriormente, en Cambados, y que le inspiró en salmos de gozo y devoción su "*Aromas de leyenda*".

Ya en el cuento "*Beatriz*" nos dice cómo *Carlota Elena Aguiar y Bolaño, condesa de Porta-Dei*, unigénita del *Marqués de Barbazón*, después de que el caballero *don Francisco Xavier Aguiar y Bendaña* maldijera en su testamento a sus descendientes que pagasen annatas y lanzas a cualquier señor o rey "que no lo fuese por la gracia de Dios", se consolaba de tal pérdida leyendo el nobiliario del *monje Armendáriz*, en el que se contaban los orígenes de tan esclarecido linaje.

A su vez , en el hermosísimo relato "*Un ejemplo*", también de "Jardín Umbrío", cuando el viejo ermitaño *Amaro* pedía al Señor que le dejara en el camino, porque sus fuerzas no le permitían ya acompañarle para ir a curar a la endemoniada, al reanudar el *Maestro* su caminar "salió la luna plateando la cima de unos cipreses donde cantaba escondido aquel ruiseñor celestial que otro santo ermitaño oyó trescientos años embelesado", mientras a los lejos temblaba apenas el cristal de un río, que parecía llevar dormidas en su fondo las estrellas del cielo".

Pero es en "*Aromas de leyenda*" en donde *Valle Inclán* desgrana gozosamente su vis poética para loar con su dulce y armoniosa lírica a *San Ero de Armenteira*, para el cual, como un instante, pasaron las centurias en "el ingenuo milagro al pie de la cisterna, donde el pájaro, el alma de la tarde hace eterna"...

Y sitúa en el paisaje de la Galicia eterna y ensoñadora, que él llevaba en sí mismo, el paisaje y las tierras donde se produjera el milagro:

"¡Oh lejanas memorias de la tierra lejana,
olorosas a yerbas frescas por la mañana!
¡Tierra de maizales húmedos y sonoros
donde cantan del viento los invisibles coros,
cuando deshoja el sol la rosa de sus oros
en la cima del monte que estremecen los toros."
... ...
"¡Oh tierra, pobre abuela olvidada y mendiga,
bésame con tu alma ingenua de cantiga!
Y que aromen mis versos como aquellas manzanas,
que otra abuela solía poner en las ventanas,
donde el sol de invierno daba por las mañanas.
¡Oh las viejas abuelas, las memorias lejanas!".
(Clave I, "Ave")

O aquellas estrofas del "*Milagro de la mañana*", en la clave II:

"Y en el viejo camino
cantaba un ruiseñor,
y era de luz su trino.
La campana de aldea
le dice con su voz
al pájaro que crea.
La campana aldeana
en la gloria del sol
era alma cristiana.
Al tocar esparcía
aromas de rosal
de la Virgen María".



Y, finalmente, la clave XIV y última "*En el camino*", que es un canto de esperanza y de redención en el peregrinar de don Ramón hacia los caminos eternales.

"Madre, Santa María,
¿en dónde está el ave
de la esperanza mía?
Y vi que un peregrino,
bello como Santiago,
iba por el camino.
Me detuve en la senda,
y respiré el ingenuo
aire de la leyenda.
Y dije mi plegaria,
y mi alma tembló toda
oscura y milenaria.

Seguí adelante... Luego
se hizo la luz en la senda...
y volví a quedar ciego.
¡Ciego de luz de aurora
que en su rueca de plata
hila Nuestra Señora!"...

Respirando, el ingenuo aire de la leyenda que envuelve el valle, las almas y el cenobio, el visitante debe pasar al atrio y admirar la maravilla de su gran portada románica de fuertes abocinados y elegantes anillos, angelados exteriormente en arquillos en forma de herradura, y el tejaroz de canecillos, encima del cual luce su gracia un gran rosetón de estrellas concéntricas –dieciséis la más alejada del centro–, de influencia mozárabe, que el arquitecto *Antonio Palacios* relaciona con los elementos constructivos y estéticos de la *Vera Cruz de Segovia* y el *Cristo de la Luz, de Toledo;* siendo aún más maravillosamente llamativa la linterna de los muros, que, en frase de nuestro llorado hermano Antonio, es una obra de un gran valor arquitectónico, apartándose de lo corriente por su elegante y atrevida construcción formada de pequeños contrafuertes pareados, en el frente de cada uno de los cuatro muros que la forman, sólo concebida por la viva fantasía oriental, y que nos evoca las grandiosas maravillas llevadas a cabo en tiempos de *Abderramán III* e *Hixen II* durante los años de sus califatos cordobeses, en los que predominan el vértigo de nervaduras, vértices y diagonales...

En el interior, la fecha de la fundación en el arco triunfal: Era de 1206, es decir, año 1068. Altar mayor de estilo aéreo baldoquinado, exento para poder recorrer su planta semicircular armonizada en tres ábsides; altares laterales gemelos, de un puro barroquismo en piedra policromada. En el espesor del muro de la capilla mayor, un enterramiento en forma de arco de medio punto, con un sepulcro que ostenta en su cubierta las estatua de un caballero yacente; encima, dos escudos con las armas de la *familia Caamaño Mendoza y Sotomayor*.

El claustro, hoy en reparación, como toda la fábrica del monasterio, merced al interés de un entusiasta grupo de "*Amigos de Armenteira*", fue construido, al igual que la torre, en el año 1769, bajo el pontificado de *fray Luis de Parga*.

Al descender de *Armenteira* en dirección a *Barrantes* se contempla todo el encanto de las *tierras de Salnés* y en la lejanía el cristal de la ría de Arosa, mientras a nuestra memoria acude el recuerdo lejano de un pleito habido entre los abades del monasterio y los *señores de Barrantes*.

Hacían éstos anualmente una ofrenda al cenobio, consistente en una vaca, cierta cantidad de vino y unos carneros, que la comunidad salía a recibir con cruz alzada, al tiempo que entonaban solemnes responsos "prodifuntos".

Mas un año, siendo abad el *P. M. Fray Axcoeta*, en el día señalado para recibir la ofrenda, prohibió éste la acostumbrada ceremonia. El entonces señor de Barrantes, Villagarcía y Vista Alegre, *don Lope de Caamaño Mendoza y Sotomayor* –que en 1621 sucediera a su hermano don Álvaro y que después de haber sido canónigo de Santiago, por dispensa del Papa Paulo V, se había unido en matrimonio con su prima *doña Juana de Moscoso y Sotomayor*–, llevó el caso ante la *Real Audiencia de Galicia*, la cual, oídas ambas partes, falló que en lo sucesivo el abad y monasterio de Armenteira quedaban obligados a recibir la ofrenda que hacían los *señores de Barrantes*, en la forma y con el ceremonial con que se había hecho siempre...

VIII
Ruta de la experiencia y de la rebeldía.

"Écheme al mundo de un salto loco;
fui peregrino sobre la mar,
y en todas partes, pecando un poco,
dejé mi vida como un cantar.
No tuve miedo; fui turbulento;
miré en las simas como en la luz.
Di mi palabra como mi alma al viento.
Como una espada llevo mi cruz."
("*El Pasajero. Rosa hiperbólica*".)

Pontevedra es "puente antigua", secularmente renovada para ir y volver, para conducirnos por caminos ecuménicos hacia *Santiago*, hacia *Portugal*, hacia el interior, hacia el mar y regresar después, porque esta ciudad, hospitalaria y amical, "*e boa vila, da de comer a quen pasa*"... Son caminos que llevan y traen; saudade andariega; puente de unión.

Situada en la desembocadura del *río Lérez*, *Pontevedra* es la capital y vértice de la hermosísima ría de su nombre, que se abre saudosamente entre las tierras ubérrimas de *Salnés*, a la derecha, y las recoletas de la península de *Morrazo*, a la izquierda, formando un ángulo de brazos festoneados que, desde la *Punta de Cabicastro*, en *Portonovo*, y el *Cabo de Udra*, en *Beluso*, convergen gozosamente en el *Lérez*, en un recorrido de más de veinte kilómetros, a uno y otro lado.

Aquí en *Pontevedra*, desempeñaba *don José Ramón del Valle Bermúdez*, la Secretaría de aquel Gobierno Civil, en su calidad de jefe de Negociado del Ministerio de la Gobernación.

Además de haber fundado en *Villagarcía*, como ya queda dicho, el semanario "*La Voz de Arosa*", fue colaborador de "*La Opinión Pública*", de Santiago -1863-1864-, y de "*La Ilustración Gallega y Asturiana*", que dirigía *Murguía* en Madrid, y como poeta obtuvo el primer premio -un ramo de violetas de oro- en los *Juegos Florales* celebrados en *Santiago* el 28 de julio de 1875 por su poema "*A la ría de Arosa*", en competición con la *condesa de Pardo Bazán*, que obtuvo el accésit.

Don José Ramón Valle Bermúdez fue galardonado en otros concursos y certámenes, uno de ellos, en lengua gallega, por una leyenda relacionada con el *Monte Lobeira*, y otro por una poesía en honor del ilustre marino don *Casto Méndez Núñez*, de quien era ferviente admirador desde sus tiempos en que sirviera en la Marina como piloto.

Con motivo de la muerte en 1882 de su íntimo don *Andrés Muruais* le dedicó una sentida elegía, a la que pertenecen estas estrofas:

"¡Adiós! Tú no eras quien partir debía
primero de los dos,
caro amigo, tan dulce al alma mía
¡Ay!, para siempre adiós.
La muerte, despiadada en sus enojos,

que tu vida extinguió,
arrebatarte pudo ante mis ojos,
de mi memoria, no."

Por sus trabajos de investigación y otros, don *José Ramón Valle Bermúdez* pertenecía a la *Real Academia de la Historia*, como miembro correspondiente, y se hallaba en posesión de la Encomienda de Isabel la Católica.

Teniendo en cuenta, por tanto, todas estas favorables circunstancias y el enorme prestigio de que gozaba en Pontevedra el padre de Valle Inclán, cabe preguntar: ¿cuándo fue a estudiar a la ciudad del Lérez su hijo Ramón?

De atenernos a las referencias bibliográficas, diríamos que en 1877, para iniciar sus estudios de bachillerato. Sin embargo, la realidad es diferente.

En el curso académico 1877-1878 aparece matriculado en el *Instituto de Santiago*, en donde, en los exámenes extraordinarios, es decir, en el mes de septiembre, aprueba Latín y Castellano 1°, no presentándose al examen de Geografía.

En el curso 1878-1879 aparece suspendido, también en Santiago, en Latín y Castellano 2°.

En el siguiente curso 1879-1880 es aprobado en Historia Universal y suspendido en Aritmética y Álgebra, en los exámenes ordinarios, y aprobado en estas últimas asignaturas en los extraordinarios, igualmente en el Instituto de Santiago. En el curo 1880-1881 no aparece matriculado.

Es en el curso 1881-1882 cuando aparece matriculado en el *Instituto de Pontevedra*, en donde aprueba Historia de España y Geografía y Trigonometría, no compareciendo al examen de Psicología, Lógica y Ética.

Con un "Bueno" es calificado, en el curso de 1882-1883, en Retórica y Poética, y aprobado en Historia Natural, ambas en los exámenes de septiembre, y aprobado en Física y Química, Fisiología e Higiene e Historia Natural, en los ordinarios.

Finalmente, en las asignaturas repetidas aparece con un aprobado en Latín y Castellano, del curso 1881-1882, y aprobado en Psicología, Lógica y Ética, del curso 1882-1883, graduándose de Bachiller, en el mismo Instituto de Pontevedra, el 29 de abril de 1885.

A la vista del resultado obtenido en sus exámenes de Santiago, no es difícil entrever el por qué del traslado de matrícula a Pontevedra, en donde se hace sentir la presencia y la autoridad de su padre.

Pero *Valle Inclán* no se encontraba a gusto en la *ciudad del Lérez*. Le agradaba el ambiente, el paisaje, las excursiones por la campiña o por ambas márgenes de la Ría; pero no sus gentes ni ciertas costumbres. El humor satírico y mordaz pontevedrés, no siempre asimilable, le crispaba los nervios; no iba con su carácter.

En 1885, dieciocho años abiertos a la vida, se matricula en el Preparatorio de la Facultad de Derecho de Santiago, acaso más para cumplir con esa especie de rito familiar de elección paterna, que por vocación; pero aquel curso no llegaría a presentarse a los exámenes.

Son los años ambivalentes, imprecisos e inseguros entre *Villanueva*, *Pontevedra* y *Santiago*, cursando aquí, como veremos en el capítulo siguiente, sus estudios de Derecho, con la desgana del que prefiere pensar por cuenta propia, con los ojos abiertos ante el libro de la vida, más que en los moldes más o menos rígidos de los libros de texto de entonces.



El martes 14 de enero de 1890, fallecía en Pontevedra su progenitor don *José Ramón del Valle Bermúdez*, que sería enterrado en Villanueva. Como ante el féretro de *Larra*, también en el cementerio de su villa natal surge impetuoso el otro Valle Inclán, que, poco después busca nuevos horizontes en Madrid -1891- y en Méjico -1892-, de donde regresa a Pontevedra en la primavera de 1893, ya con su personalidad definida y, desde luego, rebelde e imperante.

Según el testimonio de don *Manuel Casás*, antes de emprender Valle estos viajes, se había presentado a un concurso literario celebrado en Pontevedra, y resuelto en 1891, en el que obtiene un premio por sus cuentos "*Magosto*", "*El Fiadoiro*", "*La noche de San Juan*", "*La Meiga*" y "*Manoliño de Tato*".

Probablemente a estos años pertenece la poesía en gallego titulada "*Cántiga de vellas*", que empieza:

"Revelaron os galos a o día
a rend 'o piorno n 'un craro luar;
espallou n 'as auguas unha letanía
e fíos d 'as tellas pasou de vagar
o gato d 'a vella doña Estefaldía."

Y finaliza:

"O trasno as vexigas estoupou n 'as vellas;
fai a ronda e o gato pol 'o fío d 'estrellas,
e camiña o tempo facendo sua rúa
por arcos de sol, por arcos de lúa."

En 1891 y principios de 1892 colaboraba de una manera periódica en "*El Globo*", de Madrid, que por aquel entonces dirigía el santiagués *Alfredo Vicenti*, años después director también de "*El Liberal*".

El lunes, 6 de febrero de ese año de 1892, muy poco antes de su viaje a Méjico, pronunciaba *don Ramón* una interesante conferencia en el *Recreo de Artesanos de Pontevedra*, en una velada en la que también tomaron parte *don Eleodoro F. Castañaduy, don Torcuato Ulloa y don Gerardo Alvarez Limeses*, que cerró el acto.

El título de la conferencia, encerrada con deliberado propósito en breve espacio de tiempo, según detalla la referencia de prensa, fue un ensayo sobre "*El Ocultismo*", que dió pretexto "al correcto escritor para hacer gala de su erudición, que, si en las diversas materias es abundante siempre, lo es más en lo que comprende la misteriosa ciencia del *ocultismo* con sus doctrinas teosóficas, sus irradiaciones de la inteligencia, sus proyecciones de la voluntad y sus fenómenos de levitación, sugestión y demás términos con los que no estamos familiarizados los que no vivimos en el mundo de los espíritus puros"...(?).

Añade la referencia que apenas si pudo condensar las muchas ideas vertidas y los copiosos datos y las innumerables citas que acumuló en su trabajo el orador, y que indudablemente fue muy interesante, entretenida y amena, y que fue seguida con verdadera atención la palabra fácil, expresiva y nerviosa del ilustrado joven, a quien la extraordinaria concurrencia de público aplaudió mucho.

Esta conferencia sirvió de base a don Ramón para escribir años después en Cambados "*La Lámpara maravillosa*", en la que afloran las teorías filosóficas tendentes a un conocimiento más profundo de la naturaleza, de la razón última del ser y de la existencia del Supremo Creador, por la Meditación y Contemplación.

Como ya se dice, poco después emprendía Valle su viaje a Méjico, para hallarse de nuevo en Pontevedra en el mes de mayo de 1893.

En el año 1894 retoca y amplía sus "*Seis historias amorosas*" algunas publicadas anteriormente, que reúne en el libro "*Femeninas*", que ve la luz al siguiente año en la *Imprenta y Comercio de Landín*, en la misma Pontevedra, con prólogo del que fuera íntimo de su padre don *Manuel Murguía*, que enjuicia la obra diciendo que "de su tiempo tiene lo que llamamos modernismo y la nota de color viva, ardiente, sentida, puesta en el lienzo de un solo golpe. En cambio es suya la frase elegante, armoniosa, un tanto lírica, que se desliza con gracia femenil, serpentina casi y hace del autor de este libro un prosista que no necesita más que castigar su estilo para ser un gran prosista". Y adelantándose al juicio que los temas elegidos pudieran merecer en el futuro afirma:

"Es una la misma pasión que anima todos los cuadros: pasión viva, juvenil, un tanto libidinosa – hay que confesarlo-pero siempre poética tanto en la fábula como en su trama, en la expresión de los afectos del mismo modo que en la armonía de la frase y en la aureola que los envuelve igual que un inmenso nimbo." Y vaticina:

"El presente libro no es tan sólo un dichoso comienzo, sino el fruto de una inspiración dueña ya de las condiciones necesarias para alcanzar de golpe un primer puesto en la literatura del país."

Sí, era un libro modernista, juvenil y un tanto libidinoso en un tiempo en que la hipocresía provocaba rasgaduras de vestiduras no siempre impolutas. Acaso por ésto Valle Inclán se sentía incómodo en una ciudad como Pontevedra, de humor irónico cuando no ofensivo, que no perdonaba su manera de vestir, sus largas cabellera y barbas, su reto diario al caminar por entre unas gentes que, en todo caso, no lo comprendieron.

Aislado de una sociedad, que él diría pueblerina, se refugió en un pequeño círculo de amistades, de entre las que sobresalía el catedrático del Instituto y escritor don *Jesús Muruais Rodríguez*, poseedor de una selecta biblioteca y animador de una tertulia, literaria por vocación, satírica por afición, de la que *Valle Inclán* era más asiduo lector que contertulio.

El estudio de la influencia que en don Ramón pudieran tener las obras que le facilitaba *Muruais*: *Baudelaire, Rimbaud, D´Anunzio, Eça de Queiros, Chateaubriand, Echegaray*, etc., escapa al objetivo de este modesto ensayo; pero, sí, diremos que aquel ambiente pueblerino gravitaba en demasía sobre él; aquel ambiente y las burlas o humor malsano de que era objeto. Pontevedra era ya un marco demasiado estrecho para sus ambiciosas perspectivas, y un buen día sacude el polvo de sus zapatos y la abandona.

Es la sana rebeldía del que no tolera imposiciones ni itinerarios prefijados; para él se había roto la "puente antigua" y prefirió contemplarla desde lejos, al otro lado del río, llevando en su retina las imágenes de sus calles, de sus plazas y jardines, de sus monumentos, de su historia,

y el recuerdo nebuloso de sus gentes, de aquellas gentes que no supieron comprenderlo en aquel entonces, aun cuando ahora le adoren como a un profeta y a un adelantado.

IX
Ruta de la luz y de la ensoñación.

"... Amor y dolor, que canta y llora en torno a este mar azul con delfines, laureles y pámpanos: el mar tirreno de Arosa."

(*Prólogo a "De la felicidad" de Victoriano García Martí*)

El mar de Arosa es para Valle Inclán el escenario de resonancias vitales y de vivencias gozosamente apetecidas, que no sólo enmarca su nacimiento y, en gran parte, su gama genesíaca, sino que también ejerce sobre él una influencia de atracción cósmica, que se trasluce intensamente en su vida afectiva.

Don Ramón vivió varios años en *Villanueva* de *Arosa*, en *Cambados* y en *La Puebla del Caramiñal*, es decir, en ambas orillas de la ría de Arosa, que cruzó cien veces en una y otra dirección, contemplando en unas, las menos, sus días de invernía sobre un mar borrascoso de difícil travesía, y admirando en otras su mar azul y sereno, la infinita blancura de sus playas y la hermosura de sus localidades y "*currunchos*", bajo un cielo de luz plata y de ensoñación.

Y porque la tierra habla, piensa y enseña, que dijo el Poeta, Valle Inclán se hace intérprete del mar ululante de los días tormentosos y de las tonalidades y voces suaves de aquel mar de ensueño, y evoca uno y otro en sus obras admirables e imperecederas, para transmitirnos una impresión, que define al mismo tiempo su estado anímico de elocuente afectividad.

Surge así la imborrable angustia de la *noche de octubre* –"mar y vientos recios me vieron llegar"–, que sirve de fondo a "Romance de lobos", en las horas trágicas del mar de Arosa, acaso como un reflejo de un proceso psicológico, enraizado en un fondo de ansiedad originaria, sufrida por su propia madre en aquella accidentada travesía que precedió al natalicio de don Ramón.

"Noche de tormenta en una playa. Algunas mujerucas apenadas, inmóviles sobre las rocas y cubiertas con negros manteos, esperan el retorno de las barcas pescadoras. El mar ululante y negro, al estrellarse en las restingas, moja aquellos pies descalzos y mendigos. Las gaviotas revolotean en la playa, y su incesante graznar y el lloro de algún niño, que la madre cobija bajo el manto, son voces de susto que agrandan la voz extraordinaria del viento y del mar".

En aquella noche en que, un poco antes se le había aparecido en el campo de la iglesia de Viana del Prior *la Santa Compaña* a don *Juan Manuel Montenegro*, recibe éste, por mediación de un marinero de la barca de *Abelardo*, la carta de don *Manuelito*, el capellán, anunciándole la gravedad de su mujer doña *María de la Soledad* en su casa solariega de Flavia-Longa, es decir, en Villanueva de Arosa. Esta y otras circunstancias, que fluyen a través del relato y de la trama de la obra, dan cumplida ocasión a don Ramón para demostrar su conocimiento exacto de la ría de Arosa, en una ficción literaria, que se asienta y arranca de la realidad circundante.

La barca, informa seguidamente, había quedado atracada a sotavento del Castelo, en donde sobresalían unos grandes peñascales coronados, por las ruinas de un castillo. Es, en efecto, "El Castelo", que forma un pequeño saliente junto a la *playa de San Lázaro*, en el corazón de la ensenada de *La Puebla*.

Hasta allí bajó don *Juan Manuel* que, pese al mal tiempo reinante y a la razonada oposición de *Abelardo*, el patrón, consigue de éste que se haga a la mar, viéndose obligados a arriar la vela a la altura de "*La Bensa*", es decir, de la isla "*Benencia*", al sur de *Cabo de Cruz*, en la obligada ruta de *La Puebla* a *Villanueva*.

Ya con el velamen desmantelado, encalla la barca en unos arrecifes próximos a una playa de pinares. Al marinero que salta a reconocer la tierra le indica el patrón que aquel arenal debe ser el de *Las Inas*, y que, en tal supuesto, escudriñe el horizonte a ver si descubre el *Con de Frade*. Mas al decirle aquél que los pinares se le figuran los *Pinares del Rey*, afirma don *Juan Manuel* - sin dar tiempo a que hable el patrón -, que entonces se encontraban entre *Campelos* y *Ricoy*, es decir, en un escenario distinto al primero, que confirma la aseveración del patrón de que habían hecho una gran deriva.

Valle Inclán afianza así, una vez más, su conocimiento profundo de la ría de Arosa y de sus recovecos, aun cuando, como es costumbre en él, los nombres no coincidan con su situación geográfica, en gracia a la vis taumatúrgica de que era poseedor e intérprete.

Es posible, pues, que en este caso la playa de "*Las Inas*" o "*Sinas*" se localice en su propio escenario, en la amplia ensenada al norte de *Villanueva*, a la altura del *Rial*, antesala de Villagarcía. No ocurre lo mismo con el "*Con de Frade*", inexistente con tal nombre, que habría que localizar en *Cambados*, en la *Punta de Mar de Frades*, próxima a la desembocadura del *río Umia*. Es éste, por consiguiente, una ficción de Valle Inclán, que, en la realidad, podría conformar con el "*Con Blanco*", junto a la *isla Malveira*, visible desde las Sinas y, acaso, rechazado por don Ramón por no agradarle su eufonía.

Pero Valle Inclán no se conformaría con evocar estos nombres que, en la accidentada y trágica travesía desde *Viana del Prior* a *Flavia-Longa*, esmaltan la ría de Arosa; llevaría también a su relato aquellos otros que, de un modo u otro, eran gratos a su recuerdo, e incluso a su afectividad.

Así, la *isla de Arosa*, mencionada en los indecisos momentos en que trata de convencer al *patrón Abelardo* de que, pese al mal tiempo, se haga a la mar, recordándole, para excitar su amor propio, cómo su padre había ganado una apuesta de hacer la travesía a nado desde *Viana* hasta *la Isla*, para seguidamente increparle diciéndole que él tenía que pedir permiso al tiempo para hacerse a la mar.

La Isla, además, evocaría en don Ramón el nacimiento en ella de su abuelo materno *don Francisco de la Peña Cardecid*, cuando la madre de éste, *doña Serapia Fernández Cardecid*, esposa del prócer don *José Manuel de la Peña y Oña*, en una situación similar a la de la suya, tuvo que huir precipitadamente de *Villanueva* a causa de la francesada -junio de 1809- para, como aquélla, dejar allí su preciada carga.

En la misma obra juega un papel importante el *Faro de Rúa*, que Valle Inclán denomina *Faro Ruano*, al servir de guía a la goleta "*Almanzora*", que había de transportar los fusiles, y cuya situación, entre *Riveira* y *El Grove* conocía perfectamente don Ramón.

Pero el panorama y la afectividad cambian en gozo de ensoñación cuando *Valle Inclán* refleja y define con la quietud espiritual, la quietud del mar de Arosa, "*mar tranquilo de ría*",

que brilla a lo lejos, detrás de los cipreses, que parece ofrecer su manto de luces y de ventura a *Cara de Plata*, en su encuentro con su atribulada madre, en "*Águila de Blasón*":

> "Un mar tranquilo de ría y un galeón que navega con nordeste fresco. *Viana del Prior*, la vieja villa feudal, se espeja en las aguas. A lo lejos se perfilan, inmóviles, algunas barcas pescadoras."

Goleta franca o pailebote

Y como no podía por menos de ser, además de la evocación de *Bealo* y otros pueblos ribereños de esta Ría, a los que aludiremos en el capítulo siguiente, la invocación a la Patrona de *Riveira*, puesta en boca de Roquito, el sacristán, en "*El Resplandor de la Hoguera*", cuando, momentos antes de su gran hazaña redentora de matar a un centinela y de prender fuego después al caserío donde cenaba y cantaba un destacamento de soldados, exclamaría: "*¡Sácame de aquí, gloriosa Santa Uxía!*", magnífica expresión de *Amor y de Dolor, que canta y llora en torno al mar azul de Arosa*...

Pero acaso el recuerdo más emotivo, en esta ensoñación genesíaca del mar y de la ría arosanas, lo haya reservado Valle Inclán para la *isla de Sálvora* -otrora centinela en su bocana-, como una cuna de un preclaro linaje, que era también el suyo, del que procedían los *Montenegro*, como descendientes de una emperatriz alemana, forjadores del *señorío de Padín*, más esclarecido que el *Marquesado de San Miguel de Deiro* y el *Condado de Barbazón*, según explicación dada por *don Juan Manuel Montenegro* a su sobrino *el Marqués de Bradomín*.

Porque, según aquél, *don Roldán* pudo salvarse de la *rota de Roncesvalles* y llegar en una barca hasta la *isla de Sálvora*, a cuya altura, atraído por el canto de una sirena, naufragó cerca de sus playas, para luego tener de ella un hijo que, por ser de *don Roldán*, se llamaría *Padín*, esto es, paladín... "*Ahí tienes por qué* -apostillaría *don Juan Manuel*- *una sirena abraza y sostiene tu escudo en la iglesia de Lantañón*".

Y como florón de lo que pudiéramos llamar exaltación del mar de Arosa, que ya su padre había cantado, aquellas frases de devoción que con pinceladas maestras plasmó en el prólogo "*De la Felicidad*", de *García Martí*: "... Amor y Dolor, que canta y llora en torno a este mar azul, con delfines, laureles y pámpanos; el mar tirreno de Arosa", que, nos atrevemos a apostillar, se extiende bajo la bóveda de una capilla Sixtina matizada de luminarias que gozosamente parpadean ante el pintoresquismo insuperable de este mar cromático en ritmo de ensoñación y movimiento...

A sus títulos no concedidos de *Marqués del Valle* y *Vizconde de Viexín* podía unir don Ramón el de *Señor de la isla de Sálvora* y de la *ría de Arosa*. Verdaderamente suyos son por derecho de conquista y amor filial de exaltación.

X
Ruta del senequismo y de los topónimos redivivos.

"Donde hay sentencia de Juez, mala o buena, tuerta o derecha, le toca perder al rebelde... Arrogancias nunca ganaron pleitos."

(*El Viejo de Cures, en "Cara de Plata"*)

La Puebla del Caramiñal, fundida con *La Puebla del Deán* en una sola entidad urbana, aglutina hoy vitalmente los antiguos barrios y estamentos de marineros e hidalgos, en una proyección de riqueza y prosperidad y en un ambiente de especial simpatía y amabilidad, que caracteriza a sus habitantes.

Situada en las estribaciones de la Sierra del Barbanza, casi al pie de la *Curota* -quinientos metros sobre el nivel del mar-, se localiza su núcleo urbano en la amplia ensenada de *La Merced*, en la margen derecha de la *ría de Arosa*, correspondiente a la provincia de *La Coruña*, frente a *Villajuán* y *Villagarcía*, es decir, a las tierras de *Salnés*, que, mar por medio, se cobijan en la de *Pontevedra*.

Como las tierras y localidades que a través de estas rutas hemos recorrido, en visión de pasado y de nostalgia, *La Puebla del Caramiñal* forma igualmente parte de las claves vitales de Valle Inclán, que aquí vivió y trabajó durante varios años, y entre 1917 y 1924 escribió, como en *Cambados*, algunas de sus mejores obras. Pero durante algún tiempo, sin dejar las cuartillas, en la dura prueba de su férreo senequismo, dedicó parte de sus afanes a explotar la finca denominada "*La Merced*", en las afueras de *La Puebla*, por la carretera a *Boiro*, en un intento que, a la larga, vería fallido. Pero aquel intento fue una nueva experiencia para conocer gentes de todas clases -labriegos, pequeños hidalgos, marineros, mujerucas campesinas y pueblerinas-, con su psicología y especial idiosincrasia, que tendrán sus brotes en sus páginas literarias.

Además, *La Puebla del Caramiñal* y *La Puebla del Deán* no eran ajenas al linaje de don Ramón: en la primera, había nacido su padre en el mes de septiembre de 1822; en *La Puebla del Deán*, su abuela paterna, de ilustres apellidos, *doña Juana Bermúdez Ponte y Andrade*, en 1776; en *Caramiñal*, su primer bisabuelo *don Manuel José Bermúdez Bastón y Torrado*, hijo del Teniente General don José Ignacio, de brillante historial; y allí tuvieron vecindad y descendencia, despúes de haber contraído matrimonio en Cambados, en 1779, don *Ramón Saco Bolaño y Taboada* y doña *Manuela de Lira y Zúñiga*, sus bisabuelos maternos; en *Santa María la Antigua* de la villa *del Caramiñal* vieron la luz los hermanos *don Miguel* y *doña María Antonia de Inclán*, que al contraer matrimonio con *don Pablo del Valle y de la Peña* vendría a ser su tercera abuela por línea paterna.

Por si lo dicho no fuese todavía suficiente para afincar la vinculación de don Ramón a La Puebla, digamos que aquí, además, estaba la finca de mayorazgo de "*Colo de Arca*", de los *Montenegro* y *Saco Bolaño*, y el pazo de sus antepasados *los Bermúdez*, situado frente al mar, rendido hoy a su gran pesadumbre, sin que hacia él se tienda una mano amiga que evite su derrumbamiento total...

No es de extrañar, por tanto, que ya desde niño conociese *Valle Inclán* al detalle no sólo *La Puebla del Caramiñal*, sino también todas las localidades de la *península del Barbanza*, que recorrió una y mil veces, primero con su padre y después con amigos y muchas veces en solitario, a pie o en su cochecito, desde *Aguiño*, *Riveira* y *Corrubedo* hasta *Boiro* y *Rianxo*, pasando por *Bretal* y *Oleiros*, *Lesón* y *Juno*, *Cespón*, *Bermo*, *Cabo de Cruz*, *Brión*, *Bealo*, *Cures*, *Abuín*, cuyos nombres esmaltan las mejores páginas de producción literaria y cuyos personajes, que vivifican estos topónimos, definen el alma céltiga de la Galicia por él cantada, suspensa siempre entre una sonrisa y una lágrima, como acertadamente dijera *Renán*.

El conjunto unificado de ambas Pueblas es para Valle Inclán la villa feudal de *Viana del Prior*, que en nuestra opinión comparte esta gloria y denominación con *Santiago de Compostela*. La Puebla es la Viana del Prior hidalga y marinera; Santiago es la Viana estudiantil y conventual.

Valle la describe así: "*Viana del Prior*. Fue villa de señorío, como lo declaran sus piedras insignes. Está llena de prestigio la ruda sonoridad de sus atrios y quintanas. Tiene su crónica en piedras sonoras, candoroso romance de rapiñas feudales y banderas de gremios rebeldes, frente a Condes y Mitrados. Viejas coronas, viejos linajes, escudos en arcos pregonan las góticas fábulas de la armería galaica". ("*Cara de Plata*").

"La iglesia es barroca, con tres naves: una iglesia de colegiata ampulosa y sin emoción, como el gesto y el habla del siglo XVII. Tiene capillas de gremios y de linajes, retablos y sepulcros con blasones". ("*Águila de blasón*").

Y a esta Viana de señorío y abolengo llega, por vía marítima, desde *Flavia-Longa*, doña *María Soledad*, la esposa de *don Juan Manuel*, a raíz del atropello y robo frustrado de que éste fuera objeto por parte de *don Pedrito* y su cuadrilla. Había hecho la travesía en vísperas de la feria de la villa, en compañía de chalanes y boyeros, "en el galeón que navegaba en bolina, mientras se oía el crujir marinero de las cuadernas, se cernían las gaviotas sobre los mástiles y, dando tumbos, quebraban el espejo de las aguas los delfines".

Poco después anclaba el galeón en la bahía de *Viana del Prior*, y, una vez desembarcada, desaparecía doña María a lo largo del arenal acompañada de *don Manuelito*, el clérigo de aldea. ("*Águila de blasón*").

También la pobre *Concha* viajó por mar a Viana, acompañada de *doña Malvina*, en una travesía accidentada, durante la cual "las olas montaban por encima de la barca", para pasar allí siete días, velando noche y día a su marido, a la cabecera de su cama" ("*El Marqués de Bradomín*").

En *Viana del Prior*, además, tienen lugar interesantes escenas y sucesos. Allí, a la misma hora en que fallecía *doña María*, se aparece la *Santa Compaña* a don *Juan Manuel*; poco después embarca éste al pie del *Castelo*, en noche de borrasca, para trasladarse a *Flavia Longa*, en donde aún creía encontrar con vida a su esposa; en aquella villa feudal recibe *Xavier de Bradomín* la carta de llamada de *la pobre Concha*, que se moría en el palacio de *Brandeso*; al puerto de Viana llega la trincadura "*Almanzora*", cuyo comandante practicaría seguidamente un registro en el convento de que era superiora *María Isabel Montenegro y Bendaña*, sobrina de don Juan Manuel; hasta allí viaja *Cara de Plata* a entrevistarse con *el Marqués de Bradomín* y pedirle ayuda para levantar una partida por *Carlos VII*; en *Viana* tienen lugar renombradas ferias en la octava del Corpus, aun cuando estas ferias sean a veces las de *Santiago de Compostela* y no las de *La Puebla*.

Y desde esta *Viana del Prior*, hidalga y marinera, es decir, desde *La Puebla*, hizo Valle Inclán sus caminadas desde un extremo a otro de la *Península del Barbanza*, adentrándose en el conocimiento de su paisaje, de sus costumbres y de sus gentes, que tendrían luego un adecuado espacio en su obra literaria.

Podríamos decir, en términos generales, que en la margen izquierda de la ría de Arosa, esto es, en las tierras pontevedresas, sitúa Valle Inclán las casas solariegas y los pazos legendarios de su esclarecido linaje, real o literario, y que en la margen derecha de la misma ría, es decir, en las tierras coruñesas, pone en pie sus personajes filosóficos o que juegan un papel importante en la trama de su producción literaria.

Pedro de Abuín, Brión, Remigio de Bealo, Pedro de Bermo, los de *Cures, Juno* o *Lesón* tienen siempre en sus labios una sentencia, una frase certera o, cuando conviene, ambigua, para no comprometerse o para no dejar traslucir su verdadero pensamiento:

Abuín es una aldea perteneciente al Ayuntamiento de Boiro, y de allí saldría nada menos que el "tronco de Aitor", según frase del rey Carlino en su lamentación elegíaca de "Voces de Gesta", además de ser la patria del citado Pedro.

Bealo pertenece, también, al mismo Ayuntamiento, y se sitúa en las proximidades del río Beluso, que marca la divisoria con las tierras de Rianxo, oteando la ensenada de Abanqueiro.

Bermo, del mismo ayuntamiento, se halla más al interior, al Norte de la capital del municipio. De aquí era Pedro, el mayordomo, que, además de acompañar a Minguiños a Bealo, recibiría del Marqués la orden de vender el palacio y las tierras de *Bradomín* al rico usurero señor Ginero. Aparece también en el cuento "Mi bisabuelo".

Brión, al Este de Boiro y de su Ayuntamiento, se localiza sobre la ensenada de Abanqueiro. El personaje que lo vivifica es el mayordomo de Concha en el palacio de *Brandeso*, en "Sonata de Estío". Había sido soldado con don Carlos y *emigró después de la traición de Vergara*. Hombre de confianza del marqués, no sería ajeno a los amores de éste con la Niña Chole.

Cures se halla al Norte de Boiro, en las estribaciones del Barbanza. En Cures tenía su "buratiña" Pichona la Bisbisera, y en ella espera a Cara de Plata, prometiéndole que si va a verla allí pondría sábanas con puntillas, para recibirlo.

Lesón, Juno y *Bretal*, ya en otro escenario, se sitúan: en las inmediaciones de *La Puebla*, la primera; asomándose a la ría de Muros y Noya, la segunda, y ya más al Sur, Bretal, de sabrosos quesos, según *Valle Inclán*; pertenece a Olveira (*Riveira*). Entre Juno y Bretal se halla el interesantísimo dolmen de Oleiros, en una de las estaciones prehistóricas más importantes de esta zona.

De Bretal eran Serenín de Bretal y Máximo Bretal, que aparecen en "Divinas Palabras" y en "Mi hermana Antonia", respectivamente. El primero, que como un patriarca hacía la siega del trigo con sus hijos y nietos, cuando Miguelín el Padronés, sin hablar, con guiños de misterio, abre los brazos convocando gentes, se ladea la montera con gesto socarrón de viejo leguleyo, y dice: "¡Ay, gran pícaro, ya me das luces! ¡Dos que fornican!". (Eran Mari-Gaila y el titiritero).

Así, en la disputa que en "*Cara de Plata*" sostienen varios chalanes sobre la prohibición de pasar los ganados por *Lantañón, Pedro de Abuín* se muestra rebelde, expeditivo, revolucionario; por el contrario, *Ramiro de Bealo* y el *Viejo de Cures* aparecen conciliadores, aceptando hechos consumados con la resignación forzosa o el fatalismo de los estoicos.

Para Pedro de Abuín, que estimaba que los de Lantañón perderían el fuero si ellos se agrupasen como un solo hombre, la solución era arrasarlo todo por el fuego, como en los tiempos de la *Guerra Hermandina*; *Ramiro de Bealo* aceptaba la solución dada por los Alcaldes, aun cuando le perjudicaba, y recomendaba no pleitear "con hombres de almenas"; el *Viejo de Cures* era de la misma opinión: "donde hay sentencia de juez, mala o buena, tuerta o derecha, le toca perder al rebelde", y aún añadiría: "arrogancias nunca ganaron pleitos", y uno y otro aconsejaban entrevistarse con los dueños del pazo, si bien, sin descender de su criterio de que los de *Cures* no pleiteaban, ante la negativa de *Cara de Plata* a no dejar el paso expedito, diría que sus mandamientos eran de bronce...

Por otra parte, al lugar de *Bealo* viajaría el clérigo *Minguiños* con el mayordomo *Pedro de Bermo* para entrevistarse con *Fray Angel* a fin de concretar determinadas gestiones que le encomendara el *Marqués de Bradomín* en "Los Cruzados de la Causa"; y al alto de *Bealo* dispone don Juan Manuel que vaya un criado para encaminar a su casa los carros que habían de trasladar los fusiles, que se ocultaban en el convento de que era abadesa su sobrina *María Isabel Montenegro y Bendaña*.

Oriundo de *Bealo* era *Juan Quinto*, hijo de *Remigio de Bealo*, nieto de *Pedro*, que había acompañado al difunto señor en la batalla de *Puente San Payo*, según puntual noticia de *Micaela la Galana*, y por el camino de *Bealo* se enteraría *Andreíña la Sorda* del fallecimiento de doña *María*, la mujer de don *Juan Manuel*...

Ya en otro escenario, en las fiestas de *Viana*, al lado del *Abad de Lantañón*, de un *Chalán* y de *don Farruquiño*, *que tiran al naipe*, comparten *el clásico juego de las ferias españolas*, *Pedro de Abuín*, el *Viejo de Cures*, que gusta de recordar el refranero -por sota y rey nunca jures, ni tu dinero aventures-, y el *Diácono* o *Capellán de Lesón*, que, miedoso, prudente o estoico, cede el corte al bravucón de *don Mauro*, y que después de la pelea entre el Abad, por un lado, que llega a disparar su trabuco, y *Cara de Plata* y el mismo *don Mauro* por otro, dirá que sobran jueces, pero que, caso de ser llamado a declarar, nada sabe ni nada ha visto; pero sí dirá, como batiéndose en retirada: "*¡Montenegros! ¡Bárbaros selváticos!*".

Pero entre todos estos personajes destaca, sin duda, *Juana de Juno*, "pelo cobrizo y ojos zarcos", que en "El Embrujado" juega un papel importante y que se nos aparece "llena de saber", poseedora de una filosofía que encuadra perfectamente y aun supera al senequismo del *Viejo de Cures* o de *Pedro de Bealo*.

Sin que, por la índole de este ensayo, podamos referirnos a todas las manifestaciones de "su saber", elegimos aquella de la escena primera de "El Embrujado", cuando *don Pedro Bolaño*, cambiando de parecer, manda al *Ciego de Gondar* que eche un nudo a su lengua, al decir éste: "¡La paloma blanca se puso a deshojar su ramo de oliva en los aires, entre el claro sol y la tierra cativa!", sentencia *Juana de Juno*: "Tales palabras -que son de viejos- vienen a representar que el sol es como un resplandor del Cielo, y un carbón del Infierno la tierra cativa."

Pero ante la interpretación de *La Navora*, de que tales palabras vienen a decir "que el sol es el poderío del pobre, que sólo tiene una sábana de tierra, y un cobertor de tierra, y un jergón de tierra... ¡Y eso al morir!", aclararía *Juana de Juno*: "Si acaso, tal sentencia puede contener que el sol es la caridad que hace *don Pedro Bolaño*, y la tierra cativa, el alma negra que la quiere estorbar", añadiendo en otro momento que *don Miguelito*, el hijo asesinado de don Pedro, traía oro de Portugal, y lo que no era oro, y que aquel trato con el que ganaba mucho dinero le servía también para conquistar a las mozas, y que en el proceso aparecía la sospecha de un moza, circunstancia que el ciego negaría conocer, aún cuando sí la conocía.

En esta evocación y recorrido de lugares, encarnados en personajes que se enraízan en la extensa *comarca del Barbanza*, no podía faltar el "levántate y anda" a la Sierra, que, como eterno vigía, la custodia y defiende y de la que Valle Inclán se complace en extraer, por así decirlo, títulos, leyendas e historias, que matizan brillantemente las bellas páginas de "Jardín Umbrío" en el cuento "Beatriz".

De la *Casa de Barbazón* desdendía la *Condesa de Porta-Dei Carlota Elena Aguiar y Bolaño*, cuyos antepasados, como ya queda dicho, fueron declarados nobles por el *Rey Carlos I* y cuyas ejecutorias guardaba aquélla en "páginas infanzonas aforradas en velludo carmesí".

El progenitor de *Carlota Elena, Marqués de Barbanzón*, había jugado un papel decisivo en la primera guerra carlista; pero después de la *traición de Vergara* emigró a Roma, en donde llegó a ser gentilhombre del Papa-Rey.

> "Los títulos del Marqués de Barbazón, conde de Gondarín y señor de Goa, extinguiénronse con el buen caballero don Francisco Xavier Aguiar y Bendaña, que maldijo en su testamento, con arrogancia de castellano leal, a toda su descendencia si entre ella había uno solo que, traidor y vanidoso, pagase lanzas y annatas a cualquier señor o rey que no lo fuese por la gracia de Dios"...

Entre los nobles pertenecientes a la *Casa de Barbanzón* figuraba el *Obispo Fray Diego de Aguiar*, "tenido en opinión de santo", en cuyo antiguo lecho de madera yacía la "poseída" Beatriz, por cuya curación había empezado su madre una novena a la *Virgen de Bradomín*, ofreciéndole para ello el collar de perlas y los pendientes que fueran de su abuela la *Marquesa de Barbanzón*, cuyos blasones bordados: una puente de plata y nueve roeles de oro, habían sido concedidos por *Enrique II* al *Señor de Barbanzón Pedro de Aguiar y Tor, llamado el Chivo y también el Viejo.*

Y fue en la feria de *Barbanzón* donde el abad de *Cela* había visto, disfrazado de chalán, al libertino y masón *don Miguel de Montenegro*, que por sus ideas se hallaba emigrado en Portugal; y de *Barbanzón*, en donde había estado cobrando los forales del mayorazgo, llegaba a casa de la Condesa el rijoso y libidinoso *Fray Angel*, causa del mal de ojo que padecía *Beatriz*, y cuyo cadáver, flotando en el río, encontraron unos aldeanos de *Céltigos*... ¡Había muerto al tiempo en que la saludadora de Céltigos hacía sus conjuros sobre el espejo en donde había colocado siete hojas del breviario de *Fray Angel*!...

La Puebla del Caramiñal, las tierras del Barbanza, forman, pues, el escenario viviente y agarimoso en donde, dando vida a sus topónimos, recreando a sus personajes, entre el Amor y el Dolor, que canta y llora en torno al azulado *mar tirreno de Arosa*, terminó, retocó o escribió don Ramón, desde principios del año 1917, en que se traslada aquí, procedente de Cambados, algunas de las obras en esta villa empezadas, que marcan un hito en su producción literaria, e interesante correspondencia, que define su personalidad humana y afectiva.

Las primeras fueron finalizadas en su totalidad en la finca de *La Merced*, al abrigo de su característico estoicismo, coincidiendo ya con su evolución literaria y política, a raíz de la negativa a concederle los títulos de *Marqués del Valle y Vizconde de Viexín*, que había solicitado en 1915 y 1916 y a cuya petición ya nos hemos referido en otra ocasión; las cartas, todas ellas muy interesantes, se escribieron en aquel desvanillo de la casa que hoy figura con el número 3 de la calle de San Roque, adonde se había trasladado desde *La Merced*, y en el que se aislaba "para fumar la pipa y construir palacios".

> "El desvanillo tiene su ventana reclusa y pina sobre un campo ondulado de húmedos verdes, con un término de cimas azules y oscuros pinares muertos. Cuando el sol se pone, la bruma flechada de soslayo se vaporiza de luminosos ámbares y el esmalte del campo funde el cristal de sus verdes en una incertidumbre de oro. El paisaje adquiere la ingrávida sensación de una realidad traslúcida. Es un momento de la tarde, de algunas tardes, que se desvanece rápidamente como la sugestión de un mundo más bello, que no hemos sabido aprisionar."

Las obras retocadas o escritas totalmente en *La Puebla* fueron: "*Mi hermana Antonia*", novela publicada en 1918, pero pensada en 1895, según se desprende de una tarjeta postal escrita a Murguía en ese año desde Pontevedra; "*La pipa de Kif: versos*", en 1919, y cuya clave XVIII, "*Rosa de sanatorio*", ha dado lugar a disquisiciones más o menos absurdas; "*Cuentos. Estética y poemas*", en el mismo año; "*Farsa de la enamorada del Rey. Dividida en tres jornadas*", y "*El Pasajero: claves líricas*", en 1920. En la clave VII, "*Rosa de mi romería*" –alusiones a los lienzos padroneses, a los quesos de Bretal y a las tierras de Salnés–, el recuerdo a *Juno* y *Lesón*: "Dos bandos de aldea / se mueve pelea. / Son *Juno* y *Lesón*. / El ferial ondula, / y un verso modula / de homérico son."

En el mismo año 1920 publica "*Divinas palabras. Tragicomedia de aldea*", que tiene totalmente por escenario las tierras del *Barbanza*; en 1922, "*Farsa y licencia de la reina castiza*". En este mismo año escribe totalmente en el desvanillo "*Cara de Plata*" e inicia "*Luces de Bohemia: esperpento*", "*La rosa de papel*" y "*La cabeza del Bautista: novelas macabras*"; "*Los cuernos de don Friolera*", a la que alude en una carta escrita desde La Merced el 3 de abril de 1921; "*La Corte isabelina*" y "*Tirano Banderas*", cuya cuarta parte, "Amuleto Nigromante", fuera publicada en el número 225 de "La Novela de Hoy" con el título de "Agüero nigromántico".

El final de "Cara de Plata", como ya queda indicado, fue remitido desde la morada de La Puebla, en carta del 11 de diciembre de 1922.

Desde esta misma morada escribe la carta que consideramos más importante; lleva fecha 12 de diciembre de 1922, y en ella desarrolla magistralmente su idea de cómo ha de ser el teatro. Esta carta será dada a conocer íntegramente en una próxima publicación nuestra, que llevará por título "*Multifaria de Valle Inclán*". De ella es este párrafo:

> "Dentro de mi concepto caben comedias malas y buenas –casi es lo mismo–; lo inflexible es el concepto escénico. Advenir las tres unidades de los preceptistas en furia dinámica; sucesión de lugares para sugerir una superior unidad de ambiente y volumen en el tiempo; y tono lírico del motivo total sobre el tono del héroe. Todo esto acentuado por la representación, cuyas posibilidades emotivas de forma, luz y color –unidas en la prosodia– deben estar en la mente del buen autor de comedias. Hay que luchar contra el cine: Esa lucha es el teatro moderno. Tanto transformación en la mecánica de candilejas como en la técnica literaria".

En la carta del 21 de febrero de 1923 acusa recibo al número de "*La Pluma*", que le había sido dedicado, y que, dice, le ha consolado y entristecido:

> "Los muertos deben sentir una emoción semejante al oír los responsos que aquí, en este mundo, les cantan. Yo sentía algo de necrológico leyendo este número de "La Pluma". Sólo usted se encara con un hombre vivo y descubre su dolor y su drama. Pero los más cuentan historias de un tiempo tan lejano, que, de verdad, me parece un muerto aquel de quien hablan. Un muerto y un ageno (sic).¡Dios les haya perdonado!"...

De otras cartas en las que alude a su enfermedad nos referiremos en el capítulo siguiente.

Cerramos éste repitiendo, una vez más, que *La Puebla*, la tierra y la sierra del *Barbanza*, a cuya sombra recibiera siendo niño lecciones del presbítero *don Cándido Pérez Noal* (a) "*Bi-*

chuquiño", fueron lugares y escenarios amados por don Ramón, tanto que, en su estoicismo corporal y anímico, quiso perpetuarse en su piedra allá en lo alto, sobre la campiña y el mar, para contemplar de por siempre las rutas de las tierras de Salnés, del mar de Arosa y del Barbanza, y recibir el homenaje de sus pazos reales o imaginarios y de los topónimos redivivos:

> "Quiero hacer una casa estoica
> murada en piedra de Barbanza,
> la Casa de Séneca, heroica
> de templanza.
> Y sea labrada de piedra,
> mi casa Karma de mi clan,
> y un día decore la hiedra
> sobre el dolmen de Valle Inclán."

Y allí está, en la cumbre del *Barbanza*, en la *Curotiña*, mudo y estoico, elocuente y narrador, con altivo desprecio para los que profanaron su efigie, esperando afectuoso la visita de sus admiradores y una oración para su alma de creyente.

XI
Ruta del arte y de la fe, en salmos de eternidad.

> "En Santiago de Galicia, como ha sido uno de los santuarios del mundo, las almas todavía conservan los ojos atentos para el milagro."
>
> ("*Mi hermana Antonia*").

Santiago de Compostela es el centro espiritual y cultural de Galicia y el nudo geográfico de sus comunicaciones. Fue justamente llamada la *Jerusalén de Occidente*, y, como es sabido, debe su nombre y su fama a la existencia en su Catedral del sepulcro del *Apóstol Santiago*, de cuya circunstancia, en la autorizadísima opinión del ilustre filólogo *Dr. Angel Amor Ruibal*, se deriva el significado de "lugar de enterramiento", que encierra la voz "*Compostela*".

En Santiago cursó sus primeros estudios de bachillerato *don Ramón del Valle Inclán* desde 1878 a 1881, en que se trasladó a *Pontevedra*, como ya queda dicho, y los de Derecho, desde 1885 a 1889, si bien en el curso 1884-1885 no se examinó, pese a haberse matriculado en Metafísica, Literatura General y Española e Historia Crítica de España. Tampoco se examinaría en 1886, caso de haberse matriculado.

En el mismo curso 1884-1885, en que Valle Inclán se matriculaba en la Universidad para iniciar sus estudios de Derecho, llegaba también a Santiago *Pérez Lugín*, que con su famosísima novela daría origen a la que podemos denominar "generación estudiantil" de "La Casa de la Troya", de la que formaban parte *Panduriño* (José Novoa Araújo), "*Barcala*" (Enrique Labarta Pose), "*Madeira*" (José Leira Roquer), "*Casimiro*" (Camilo Bargiela), "*Samoeiro el Ostrógodo*" (Adriano Quiñones), "*Nietiño*" (José Nieto Méndez), "*Manolito*" (Manuel Gómez Fernández), Casás Fernández, el de chaqué ribeteado, etcétera.

De jure, pues, pertenecía Valle Inclán a esta generación troyana; pero al igual que le ocurría en el Carlismo, los estudiantes de Santiago se dividían en dos grandes grupos: uno, integrado por él solo; otro, por todos los demás.

Lo cual quiere decir que don Ramón, tanto por su carácter como por cursar sus estudios en gran parte por libre, intimó con pocos compañeros de carrera, aun cuando, si las circunstancias lo requerían, alternaba con casi todos. Entre las amistades de aquel entonces destacaría la de *Camilo Bargiela*, que en Madrid formaría parte de una tertulia a la que concurría Valle Inclán: la de *Labarta Pose* y la de *Villar Rivas*.

En el mes de septiembre de 1887 se examinó por libre en las asignaturas de Metafísica e Historia Crítica de España, con el resultado de sendos notables.

El 20 de enero de 1888 obtiene la calificación de aprobado en Literatura General y Española, un "bueno" en Economía Política y un aprobado en Derecho Natural.

Aquel mismo año 1888 contribuyó a la fundación, en Santiago, del semanario satírico "*Café con gotas*", en colaboración con su compañero de estudios *Labarta Pose*, el periodista *Néstor Pardo* y *Otero Acevedo*. Dibujaba *José Lorenzo Álvarez*, entonces casi niño, y caricaturizaban *José Peña*, profesor de Dibujo del Instituto; *Enrique Mayer*, que luego sería gran grabador; *Fenollera* y *José Villar Rivas*, compañero de estudios de Valle, al igual que *Lorenzo Álvarez*.

El número 21 de "*Café con gotas*", correspondiente al 15 de abril de 1888, está dedicado a la memoria del químico don *Antonio Casares*, fallecido dos días antes, y en él parece ser que se recoge un breve artículo, sin firma, de Valle Inclán.

Univer-sidade de Santiago

Según referencias que no hemos podido comprobar, por estos años enviaba Valle Inclán alguna que otra colaboración a "*El País*" y a "*Barcelona Cómica*".

Son los años de la ambivalencia entre las letras y los estudios, de la desgana y de la desilusión de don Ramón, frente a la Universidad. ¿El, abogado, defendiendo pleitos en *Pontevedra* o en *Villanueva* o en *La Puebla*? Si hubiese tenido una buena formación jurídica, ¡quién sabe! Pero no había sido así – y la culpa no era sólo de los que fueron sus maestros–, y él en modo alguno podía hacer el ridículo, ni mucho menos engrosar la nómina de los picapleitos que han sido...

Por el contrario, fuera de la Universidad respiraba Valle Inclán un ambiente más en consonancia con sus aficiones y temperamento; recorría los alrededores de Santiago, adentrándose en la psicología campesina y aldeana; alternaba con las familias más linajudas de la sociedad compostelana; frecuentaba la biblioteca de la propia Universidad, y más de una vez consultó el Archivo Municipal, que desde 1885 dirigía el gran investigador don *Pablo Pérez*

Constanti; visitó y admiró cien veces los monumentos de la ciudad, de los que llevaría uno de los mejores recuerdos de su vida y la admirable lección del arte vivido y comprendido. Decididamente, su vocación no era el foro; pero había que buscarla y encontrarla.

En el mes de enero de 1889 envía a "La Ilustración Ibérica" de Barcelona, el cuento "*A media noche*", conforme ha investigado *William L. Fichter*, a cuya investigación podemos añadir nosotros que Valle Inclán, para escribir este cuento, se inspiró en un suceso ocurrido en el lugar del *Rial*, en una trocha del antiguo camino de *Villanueva* a *Villagarcía*, en donde un joven campesino de aquella comarca, cuyo nombre no hace al caso, dio el alto a un transeúnte que a caballo se dirigía a la última localidad, amenazándole con una "fouciña" -hoz- al tiempo que pronunciaba el entonces clásico "la bolsa o la vida", que apenas pudo terminar, porque la reacción del atracado fue instantánea: un tiro a bocajarro, que le dejó muerto en el acto.

Acaso como un último intento de adaptación o, posiblemente, por complacer a su padre, aún volvería Valle Inclán a la Universidad.

El 29 de mayo de aquel año 1889, con la satisfacción de haber visto publicado -y retribuido- su cuento "*A media noche*", con comentarios para todos los gustos en Santiago, es aprobado por libre en Derecho Romano, y dos días después aprobado también en Derecho Canónico y suspenso en Internacional Privado.

En septiembre del mismo año, igualmente por libre, aprueba el Internacional Público y suspende en Elementos de Hacienda Pública, de cuya asignatura era catedrático el regionalista *Alfredo Brañas*, el único a quien, según Fernández Almagro, consideraba Valle Inclán.

Como brevísimo anticipo de un ensayo que, bajo el título "Los Maestros de Valle Inclán" publicaremos en el curso de este mismo año, indicamos a continuación los nombres de los catedráticos de la Universidad, ante los cuales sufrió examen don Ramón:

Don Francisco de Paula Blanco y Constans: Metafísica.

Don José María Fernández Sánchez: Historia crítica de España.

Don Ramón Rueda Neira (sin comprobar): Literatura General y Española.

Don Alfredo Brañas Menéndez: Economía Política.

Don Luis Zamora Carrete: Derecho Natural.

Don Enrique Ferreiro Abente: Derecho Romano.

Don Miguel F. Eleizegui Ituarte: Derecho Canónico.

Don Alfonso Moris y Fernández Vallín: Internacional Privado y Público.

Don Alfredo Brañas Menéndez: Elementos de Hacienda Pública...

Cuatro meses después, esto es, el 14 de enero de 1890, fallecía su padre en Pontevedra, y Valle ya no volvería a la Universidad, de la que, además, guardaba mal recuerdo, en contraposición a la ciudad compostelana, que había despertado en él emociones imperecederas. (A título de curiosidad, digamos que Valle vivió en la calle Franco, número 45).

¿Cómo era y qué representaba Santiago para Valle Inclán?

En el orden artístico y espiritual, Santiago de Compostela, "de todas las rancias ciudades españolas, (es) la que parece inmovilizada en un sueño de granito, inmutable y eterno."

"Día por día, la oración de mil años renace en el tañido de sus cien campanas, en la sombra de sus pórticos con santos y mendigos, en el silencio sonoro de sus atrios con flores franciscanas entre la juntura de las losas, en el verdor cristalino de sus campos de romerías, con aque-

llos robles de excavado tronco que recuerdan las viviendas de los ermitaños. En esta ciudad petrificada huye la idea del tiempo. No parece antigua, sino eterna... En su arquitectura, la piedra tiene una belleza tenaz macerada de quietismo"... ("*La Lámpara maravillosa*").

Pero ya mucho antes, en el cuento "*Mi hermana Antonia*", de "Jardín Umbrío" , evoca recuerdos más íntimos en sus visitas al atrio de las Platerías, al Pórtico de la Gloria, del que recuerda sus santos románicos y, sobre todo, sus rezos en la capilla de la Corticela, con aquella fervorosa impetración : "¡Oh, *Capilla de la Corticela, cuándo esta alma mía*, tan vieja y tan cansada, volverá a sumergirse en tu sombra balsámica!"...

En el orden literario y de ficción, como ya queda dicho, Santiago comparte con *La Puebla del Caramiñal* la gloria y el nombre de *Viana del Prior*. La Puebla es la Viana hidalga y marinera, que ya hemos visitado; Santiago es la Viana estudiantil y conventual, en donde nos encontramos.

En esta *Viana del Prior* compostelana tiene lugar el sacrílego robo de un esqueleto en el cementerio de la *Venerable Orden Tercera*, hasta donde bajan los segundones *-don Farruquiño* y *Cara de Plata*- por la *Cuesta de San Francisco*, tal y como es en la realidad, según la en este caso puntual noticia de *Valle Inclán* en "Águila de Blasón".

De una manera análoga, en la misma obra se localiza en Viana el Seminario en el que cursaba sus estudios don Farruquiño, aun cuando los seminaristas usasen el clásico tricornio, cuya circunstancia juzgamos insuficiente por sí sola para trasladar algunas escenas a Mondoñedo.

También en "*Divinas palabras*" se localiza en *Viana del Prior* el *Santo Hospital*, para llegar al cual pedían limosna *amarillos enfermos*, con la manta al hombro y un palo en la mano. En esta misma Viana, la abadesa *doña Juana Azlor de Aragón* había fundado cien años antes el asilo de *Santa Clara*.

No ocurre lo mismo con las famosas ferias de Viana, que unas veces figuran próximas al mar y otras en el interior, compartiendo Santiago y La Puebla el bullicio de unas fiestas que para Valle Inclán eran comunes a ambas ciudades.

En este brevísimo recorrido por la *Viana del Prior* estudiantil y conventual, es decir, por Compostela, merece especial mención el sanatorio en donde fue intervenido quirúrgicamente Valle Inclán, siquiera sea para intentar deshacer algún equívoco.

Recordemos al efecto lo que dice la clave XVIII y última de "*La pipa de Kif*", titulada "*Rosa de sanatorio*":

Bajo la sensación del cloroformo
me hacen temblar con alarido interno
la luz del acuario de un jardín moderno,
y el amarillo olor del yodoformo.
Cubista, futurista y estridente,
por el caos febril de la modorra
vuela sensación, que al fin se borra,
verde mosca, zumbándome en la frente.
Pasa mis nervios, con gozoso frío,
el arco de lunático violín.
De un si bemol el transparente pío.
Tiembla en la luz acuaria del jardín,
y va mi barca por el ancho río
que separa un confín de otro confín.

Si tenemos en cuenta que "*La pipa de Kif. Versos de don Ramón del Valle Inclán*" fue editada en el año 1919 por la "Sociedad General Española de Librería. Ferraz, 21. Madrid", esta clave en modo alguno puede referirse al sanatorio de Santiago, en donde no sería intervenido hasta algunos años después. Estimamos que evoca aquel otro sanatorio madrileño en donde sí sufrió la amputación del brazo izquierdo a raíz del incidente, en el café de *La Montaña*, con *Manuel Bueno*, a consecuencia del cual fue intervenido, bajo los efectos del cloroformo, por el doctor *Barragán*, junto a la luz del acuario de un jardín moderno...

La duda, empero, surge no por esta "Rosa de sanatorio", sino al pretender concretar en qué año fue operado por primera vez en Santiago.

En carta escrita por don Ramón desde La Puebla, con fecha 16 de noviembre de 1923, a un íntimo suyo residente en Madrid le dice que quería escribirle, pero "no me ha sido posible. Desde hace un mes estoy en cama con un varetazo del riñón, orinando sangre. Hace dos días que sufro menos, y conversando por escrito quiero divertir el tedio y la tristeza. Si me repongo pronto, iré a Madrid. "Renacimiento" anda buscando quedárseme con los libros. Como usted sabe, yo tengo un contrato con esa gente para la publicación de mis libros. La jugada es no publicarlos y quedarse con ellos por una deuda. Estos días han puesto a la venta "Sonata de estío"..."

¿Fue operado don Ramón en aquel entonces?... *Fernández Almagro*, que no conocía esta carta, hasta hoy inédita, pero que sigue paso a paso la vida y la obra de Valle Inclán, en la que sin duda es la mejor biografía de don Ramón, dice que desde octubre en 1923 guardaba cama en su casa de *La Puebla del Caramiñal*, lo cual, como se ve, es cierto, y añade que la necesidad de que fuera operado de un tumor de vejiga motivó la instalación de Valle Inclán en el sanatorio del *doctor Villar Iglesias en Santiago*. Es ésta, por tanto, la primera intervención a que fue sometido don Ramón en la ciudad del Apóstol.

Como consecuencia de esta operación, pese al optimismo que parecía desprenderse de su carta del 26 de noviembre de 1923, Valle Inclán no se trasladaría a Madrid hasta el mes de julio de 1924, operado pero no curado. La dolencia seguirá implacable su curso. De la enfermedad de don Ramón y de su regreso a la Corte se haría eco *Gómez de la Serna* en el "Nuevo Mundo", en el artículo titulado "El escritor en la enfermería", aparecido el 18 de julio de este año 1924, según puntual noticia de *Fernández Almagro*.

Y de nuevo surge la duda: ¿Fue operado otra vez Valle Inclán en Santiago en el año 1926?... En este año publicaba *Ricardo Baroja "El Pedigreé"*, en la Editorial Caro Raggio, calle de Mendizábal, 34, de Madrid, con prólogo de don Ramón, que dice: "La leí en un sanatorio donde convalecía. Recuerdo aquellas tardes de plateado verano en la galería de persianas verdes, sobre el jardín de mirtos con camelias y magnolias. La convalecencia febril, el sortilegio de drogas y nepentes sutilizaban mis nervios. Me colmaba una gracia visual para el goce de colores y formas. La lectura sobre el eco de las palabras suscitaba para mí una cadenciosa danza de ninfas rosadas con elísea belleza de carnes y mármoles"...

Del hecho de que Valle Inclán hubiese leído "El Pedigreé" en un sanatorio en donde convalecía no se deduce necesariamente que la operación se realizase el mismo año de la publicación de aquella pieza teatral, esto es, en 1926, en que aparece Valle Inclán en plena actividad en Madrid, al lado de los Baroja, en "El Mirlo Blanco". Por otra parte, no se conocen referencias fidedignas que avalen tal suposición. Estimamos, pues, que la lectura de "El Pedrigreé" tuvo lugar durante la convalecencia de Valle, en 1924, en el sanatorio del *Dr. Villar Iglesias*,

en Santiago, aun cuando el prólogo fuera escrito más tarde. Por eso dice: "Recuerdo aquellas tardes de plateado verano"..., es decir, un recuerdo un tanto lejano y no inmediato, cual sería el del mismo año 1926.

En el mismo prólogo hay una nueva evocación a Santiago: "Compostela, toda de piedra parda, vestía sus cristales y sus torres de una oriental paganía dorada, frente al sol poniente. En el jardín del sanatorio –ya con estrellas el espejo morado de la fuente–, cambiaba el coro su gracia venusiana por la gracia teologal y de andróginos arcángeles. La forma intacta, perfecta y eterna, revelaba su diseño en la mística alegoría, concitando la furia de los faunos"...

En el mes de mayo de 1932 se recrudeció la dolencia a la vejiga, y don Ramón fue intervenido nuevamente, esta vez en Madrid, por el *Dr. Salvador Pascual*, según noticia que da a conocer *Fernández Almagro*. Dos años después, en carta escrita desde Roma el 26 de agosto de 1934, dice que padece una hematuria, "que dura ya varios días y tiene todo el aspecto de ser como la última que tuve en Madrid e hizo necesaria la transfusión para cortarla" (referencia de *Fernández Almagro*).

Como quiera que la dolencia iba en aumento, quizá ya alarmado por su persistencia, regresa a España y vuelve a ingresar en el sanatorio del *Dr. Villar Iglesias*, en Santiago, en marzo de 1935.

Con fecha 22 del mismo mes escribe, en carta que lleva el membrete de aquel establecimiento: "Sanatorio del profesor M. Villar Iglesias. Urología y Radiumterapia. General Pardiñas, 9. Teléfono 1304. Santiago de Compostela", sin que ella haga mención a su enfermedad, a la que en forma concreta y amplia se refiere en otra del 9 de mayo del mismo año 1935:

"No sé todavía el tiempo que permaneceré en este sanatorio. He venido aquí verdaderamente enfermo; aun cuando me lo callaba, yo lo sabía, y no tenía la menor esperanza de curarme. Por algo que había leído en libros que estudian estos males como el mío sospechaba que el *papiloma* había degenerado en *carcinoma* y que me quedaba poco de vida. No ha sido así, y de esa aprensión estoy ya curado. Me aplican el radium, y sus resultados creo que serán eficaces. Con la salud he recobrado un poco de optimismo, y he empezado una novela. La llevo muy adelantada"... (Creemos se trata de "El Trineo Dorado", en la que, estaba trabajando por aquellos días.)

También de esta vez le fallaría su esperanza y su optimismo, que se fundaba en un espejismo caritativamente preparado por los doctores que le atendían. La verdad era que su carcinoma ya no tendría curación. Postrado definitivamente en su lecho de dolor desde el mes de noviembre de 1935, en él se extinguiría su preciosa vida a las dos de la tarde del día 5 de enero de 1936.

Acaso antes de morir recordaría cristianamente la clave XXIX de "*El Pasajero*", titulada "*La trae un cuervo*", meditada y escrita en sus días estoicos de residencia en La Merced:

¡Tengo rota la vida! En el combate
de tantos años ya mi aliento cede,
y al orgulloso pensamiento abate
la idea de la muerte, que lo obsede.
Quisiera entrar en mí, vivir conmigo,
poder hacer cruz sobre mi frente,
y sin saber de amigo ni enemigo,
apartado, vivir devotamente.

¿Dónde la verde quiebra de la altura
con rebaños y músicos pastores?
¿Dónde gozar de la visión tan pura
que hace hermanas las almas y las flores?
¿Dónde cavar en paz la sepultura
y hacer místico pan con mis dolores?...

Yo tengo para mí que en los momentos previos a su muerte entró en paz consigo mismo y con el prójimo devotamente, hizo la cruz sobre su pecho agonizante, se sumergió en la sombra balsámica de la *Corticela*, buscando *in mente* y en su corazón dónde cavar en paz su sepultura, para hacer místico pan con sus dolores, porque, como escribiera su amigo *Manuel Machado* en su "Epitafio":

Jamás hombre más nacido
para el placer, fue al dolor
más derecho.
Jamás ninguno ha caído
con facha de vencedor
tan deshecho...

Y hoy como ayer, como mañana, hasta su sepultura llega la oración de mil años, que renace todos los días en el tañido de las campanas compostelanas, en la ciudad donde huye la idea del tiempo en salmos de eternidad.

Créditos das fotografías:

Procedentes do *Arquivo da familia de José Caamaño Bournacell*, nas páxinas 153, 155, 156.

Procedentes do *Arquivo da Memoria Local de Vilanova de Arousa (Recopilación de J. Mª Leal)*, nas páxinas 165, 168, 177, 181.

Procedentes do *Arquivo Gráfico do Servicio de Patrimonio Documental e Bibliográfico da Diputación de Pontevedra*, nas páxinas 156, 162, 175, 179, 183, 185, 189.

Fotografía de José Ramón Soraluce Blond, na páxina 201.

Boletín de subscripción

Subscripción á revista *Cuadrante* por un ano (2 números) a partires do número _______, incluído. Renovación automática anual ata orde de anulación da subscripción. Cota anual: 20€ + gastos de envío (España: 4€, resto do mundo: tarifa vixente).

Suscripción a la revista *Cuadrante* por un año (2 números) a partir del número _______, inclusive. Renovación automática anual hasta orden de anulación de la suscripción. Cuota anual: 20€ + gastos de envío (España: 4€, resto del mundo: tarifa vigente).

Nome
Nombre

DNI

Enderezo
Dirección

Código postal **Localidade** **Provincia**

Teléfono **Correo elect.**

Data: , ,
Fecha

Sinatura:
Firma

Amigos
Valle-Inclán.
Vilanova de Arousa

Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" Praza Os Olmos, nº 9 B 36620 Vilanova de Arousa Tlf. : 667 549 556
info@amigosdevalle.com amigosvalleinclan1@hotmail.es

Domiciliación bancaria

Nome
Nombre

con DNI , **autorizo ao Banco**
autorizo al Banco

para que a partires desta data reteñan anualmente a cantidade de 24€ da miña conta número
para que a partir de esta fecha retengan anualmente la cantidad de 24€ de mi cuenta número

e abonen esta cantidade na conta da Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" en concepto de subscripción á revista "Cuadrante"

Data: , ,
Fecha

Sinatura:
Firma

Amigos
Valle-Inclán.
Vilanova de Arousa

Asociación Cultural "Amigos de Valle-Inclán" Praza Os Olmos, nº 9 B 36620 Vilanova de Arousa Tlf. : 667 549 556
info@amigosdevalle.com amigosvalleinclan1@hotmail.es